والتر كاوفمان

التراجيديا والفلسفة

ترجمة: كامل يوسف حسين

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

التراجيديا والفلسفة

حقوق الطبع محفوظة

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:
بيروت، ساقية الجنزير، بناية
برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٩٠٠/١
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

التوزيع في الأردن:
دار الفارس للنشر والتوزيع: عمان
ص.ب: ٩١٥٧، هاتف: ٦٠٥٤٣٢، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة الأولى
١٩٩٣

محتويات الكتاب

	الصفحة
ـ مقدمة بقلم المترجم .	٩
ـ تصدير طبعة ١٩٧٩ .	١٣
ـ مقدمة .	١٥
ـ تمهيد .	١٩
ـ الفصل الاول : أفلاطون : الخصم باعتباره ناقداً .	٢٣
١ ـ ما قبل أفلاطون .	٢٥
٢ ـ إشارات أفلاطون الى الثلاثة الكبار .	٣١
٣ ـ الجمهورية ٣٧٦ ـ ٤٠٣ .	٣٣
٤ ـ الجمهورية ٦ ـ ٧ و ١٠ .	٣٨
٥ ـ أفلاطون باعتباره شاعراً تراجيدياً .	٤٦
٦ ـ القوانين .	٤٨
ـ الفصل الثاني : أرسطو : القاضي العارف	٥٣
٧ ـ مدخل الى كتاب «فن الشعر» .	٥٥
٨ ـ تعريف ارسطو للتراجيديا .	٥٧
٩ ـ المحاكاة .	٦٠
١٠ ـ النبيل .	٦٤
١١ ـ الرحمة والخوف .	٦٦
١٢ ـ التطهير .	٧٢
١٣ ـ العناصر الستة ـ المنظر المسرحي والفكر .	٧٥
١٤ ـ العناصر الستة ـ العقدة وصدارتها .	٧٨
١٥ ـ الخطأ والتجبر .	٨٢
١٦ ـ الخاتمة السعيدة .	٩٢
ـ الفصل الثالث : نحو فن جديد للشعر .	٩٧
١٧ ـ ما بعد افلاطون وأرسطو .	٩٩
١٨ ـ المحاكاة ـ وتعريف جديد للتراجيديا .	١٠١
١٩ ـ علاقة العمل بمؤلفه .	١١٠
٢٠ ـ البعد الفلسفي .	١١٥
ـ الفصل الرابع : لغز اوديب .	١٢٥
٢١ ـ ثلاثة تفسيرات كلاسيكية .	١٢٧
٢٢ ـ السياق التاريخي .	١٣٢
٢٣ ـ افتقار الانسان الشديد إلى الأمن .	١٣٧
٢٤ ـ عمى الانسان .	١٣٩
٢٥ـ لعنة الشرف .	١٤٢

٢٦ ـ حتمية التراجيديا . ١٤٧
٢٧ ـ العدالة كموضوع خلافي والموضوعات الخمسة . ١٤٩
٢٨ ـ أوديب في مواجهة أفلاطون . ١٥٤
ـ الفصل الخامس : هوميروس وميلاد التراجيديا . ١٥٧
٢٩ ـ كيف شكل هوميروس التراجيديا الاغريقية . ١٥٩
٣٠ ـ الآلهة في «الالياذة» . ١٦٥
٣١ ـ لا الايمان ولا الازدواجية . ١٦٩
٣٢ ـ مسألة الاهمية . ١٧٤
٣٣ ـ قدر الانسان . ١٧٥
ـ الفصل السادس : اسخيلوس وموت التراجيديا . ١٨٥
٣٤ ـ نيتشه وموت التراجيديا . ١٨٧
٣٥ ـ ما نعرفه عن اسخيلوس . ١٨٩
٣٦ ـ أورست عند هوميروس . ١٩٣
٣٧ ـ تفاؤل اسخيلوس . ٩٧
٣٨ ـ بيان سبب تفوق اسخيلوس على هوميروس في تأليف التراجيديا . ٢٠٣
٣٩ ـ الشخصية في «الالياذة» و «الاورستية» . ٢٠٥
٤٠ ـ كيف ماتت التراجيديا وكيف أنها لم تمت . ٢١
ـ الفصل السابع : سوفوكليس : شاعر اليأس البطولي . ٢١٧
٤١ نيتشه و«مرح» سوفوكليس . ٢١٩
٤٢ «نظرية التراجيديا» عند هيجل . ٢٢٣
٤٣ ـ اياس . ٢٣٥
٤٤ ـ انتيجونا . ٢٣٧
٤٥ «التراقيات» و «الكترا» . ٢٤٦
٤٦ ـ «فيلوكتتييس» و «اوديب» في كولونا . ٢٥٣
٤٧ النزعة الانسانية عند سوفوكليس . ٢٥٦
ـ الفصل الثامن : يوربيديس ونيتشه وسارتر . ٢٦١
٤٨ ـ دفاعًا عن يوربيديس . ٢٦٣
٤٩ ـ «الكترا» يوربيديس . ٢٦٦
٥٠ ـ هل كان يوربيديس لا عقلانياً؟ . ٢٧٢
٥١ ـ تأثير نيتشه على مسرحية «الذباب» . ٢٧٧
٥٢ ـ هل «الايدي القذرة» و«الذباب» تراجيديتان؟ . ٢٨٢
ـ الفصل التاسع : شكسبير والفلاسفة . ٢٨٩
٥٣ ـ اختبار الفلاسفة . ٢٩١
٥٤ ـ أرسطو وشكسبير . ٢٩٢
٥٥ ـ هيجل عن شكسبير . ٢٩٩

٥٦ ـ مقال هيوم «عن التراجيديا». ٣٠٦
٥٧ ـ شوبنهور «عن التراجيديا». ٣٠٩
٥٨ ـ نيتشه في مواجهة شوبنهور. ٣١٤
٥٩ ـ ماكس شيلر و «التراجيدي». ٣١٧
ـ الفصل العاشر: التراجيديا اليوم. ٣٢٥
٦٠ ـ الاحداث التراجيدية و «المثيرة للاشفاق فحسب». ٣٢٧
٦١ ـ هل يمكن ان تكتب التراجيديات اليوم؟. ٣٣٥
٦٢ ـ «النائب» كتراجيديا مسيحية حديثة. ٣٤٠
٦٣ ـ التراجيديا في مواجهة التاريخ: «النائب» و «الجندي». ٣٤٨
٦٤ ـ التراجيديا في مواجهة التاريخ: «جاليليو» لبريخت. ٣٥٢
٦٥ ـ التراجيديا في مواجهة التاريخ: «اعترافات نات تيرنر». ٣٦١
٦٦ ـ حداثة التراجيديا الاغريقية: نظرات عامة. ٣٦٧
ـ خاتمة. ٣٧٢
ـ تسلسل زمني. ٣٧٧
ـ الحواشي. ٣٧٩

مقدمة

بقلم المترجم

يعالج هذا الكتاب موضوعاً بالغ الصعوبة والأهمية في آن واحد. . . اذ يقوم مؤلفه بمحاولة إنجاز ما يمكن ان نصفه بأكبر مشروع من نوعه، لسبر أغوار العلاقة الدقيقة والمتشابكة بين التراجيديا والفلسفة، وصولاً الى منهاج صحيح ومثمر لتناول التراجيديا، ووضع هذا المنهاج موضع التطبيق.

أما صعوبة موضوع الكتاب فهي، في حقيقة الامر، صعوبة مركبة، لأن هذا الموضوع يمتد في الزمن البعيد بين حقلين شاسعين من حقول الابداع الانساني. وهو وإن كان يجمع جوانب شتى مما يعكسانه من فرادة وعبقرية، فانه يضم كذلك ألواناً متعددة مما يكتنفهما من صعوبات.

تتجلى هذه الصعوبة، بشكل خاص، اذا نظرنا، ولو بلمحة عجلى، الى الوضعية الراهنة لدراسات التراجيديا والرؤية التي تنتهي إليها. ولنأخذ في هذا الصدد ما يقوله مرجع تقليدي شهير(١) عن التراجيديا:

«التراجيديا كلمة غير واضحة الاشتقاق، تطبق بصورة واسعة النطاق على الأعمال الدرامية وغيرها من الأعمال في إطار توسيع نطاق الاستخدام) التي تتحرك فيها الأحداث باتجاه خاتمة مشئومة او تتضمن كارثة». وقد كان كتاب «فن الشعر» هو أول محاولة لتحديد خصائص التراجيديا وأثرها في المشاهد. وأثّر بعمق في المفهوم الكلاسيكي الجديد للتراجيديا في انجلترا وفرنسا. وقدم شكسبير وكتّاب آخرون للدراما في المرحلة الاليزابيثية مفاهيم تراجيدية جديدة مستمدة في أحد جوانبها من سينيكا. وواصل هذا الجنس الغني الازدهار في المرحلة اليعقوبية، وأعقبت ذلك مرحلة كئيبة أساسا. ولم يتم إحياء التراجيديا بصورة جادة، باستثناء حالات محدودة الا في القرن العشرين، حينما جلبت اعمال: ابسن، سترايندبرج، اونيل، ميللر، وليامز، وبيكيت جدية ودافعاً وأهمية جديدة الى الساحة المسرحية.

هكذا، تتبدّى لنا التراجيديا مفهوماً غامض البداية، تكتنفه الصعوبات، حتى في مجرد تعريفه. ثم تصاحب مسيرته التاريخية ضروب من الخلط لا يمكن الا ان تستوقف النظر حقاً.

وواقع الامر ان مصدر لفظ «التراجيديا» يظل قابعاً في الظلال، رغم محاولات المراجع التقليدية اجتذابه الى النور، وربما كانت الكلمة تعني «انشودة الماعز» (٢) على اساس انه من المحتمل ان الجائزة التي كانت تمنح للمسرحية الفائزة في الديونيزيا او احتفالات ديويزوس هي ماعز بالفعل.

---

(١) درابل، مرجريت (محررة) ـ رفيق اكسفورد الى الأدب الانجليزي ـ اكسفورد ـ ١٩٨٥.

(٢) هارتنول، فيليس (محرر) (13)، رفيق اكسفورد الى المسرح ـ اكسفورد ـ مطبعة جامعة اكسفورد ١٩٨٣.

وقد تطـور هذا الجنس الفني على يد الشعـراء الاثينيين العظام، انطلاقـاً من أنشـودة الجوقة، وهي الفن الذي بلغ سمته على يد الشعوب الدورية التي كانت تقطن البيلوبونيز خلال القرن السادس قبل الميلاد.

غير ان التراجيديا لا يقتصر مسارهـا على العهود القديمة وحدها. فتـألقها في ايطاليا في عصر النهضة، كان للتأثير المبـاشر للاغريق أكثر ممـا كان استجابة لتأثير سينيكا. لكـن الجهود التي بذلت في هذا الاطار لم تؤد الى ميلاد عبقريات تراجيدية جديدة الا مع مقدم القرن الثامن عشر وظهور الفيري.

أما في فرنسـا فقد تطورت التراجيديـا تحت تأثير سينيكا، الذي عدلـه التفسير المعاصر وتتذاك لأرسطو، وهو مـا أسفر عن نشأة «نظرية الـوحدات»: أي وحدة الزمـان والمكان والحدث. وفي هذا الاطـار قـدّم كورني وراسين اعمالهما، وواصـل من أعقبانهما حتـى نهاية القـرن الثـامن عشر استخـدام الأشكال التي أبدعاها، مع الافتقار الى العبقرية التي جعلت من هذه الأشكال شيئًا شديد التوهج.

وفي انجلترا، حيث كان تأثير سينيكا هو الاكثر بروزاً، طوّر مارلو وشكسبير التراجيديا ممتزجة بالكوميديا، في إطار قالب متميز.

قدمت اسبانيا كذلك تقاليدها التراجيديا الخاصة، التي برز في اطارها بصفة خاصة كالديرون، ولم توفق جهود لوزان في نقل تألّق التراجيديا الفرنسية الى الخشبة الاسبانية، لكن جهود نقل التراجيديا الفرنسية الى الخشبة الالمانية التي قام بها جوتشيد ونيوير كللت بالنجاح، فما لبث المسرح الالماني ان قدم كتاب التراجيديا المنتمين الى عالمه الخاص، وبالتحديد جوته وشيللر. وان كان الجانب الميلودرامي من أعمالها هو الـذي لقي أعظم الترحيب، وقدر له الى جـانب أعمال شكسبير الانتشار حوالي نهايـة القرن التاسع عشر، وأفرز الميلودراما الملونة التي حلّت في القرن التاسع عشر محل التراجيديا في كل مكان.

وخلال القـرن الثامن عشر كـذلك، وعبر مسرحيات ليلـو وليسنج وميرسييه، بـذلت جهود مكثفة لتطبيق صيغة التراجيديا التقليدية على عالم الطبقة المتوسطة، الامر الذي أدى الى ظهور ما عرف باسـم «التراجيديـا البورجوازيـة»، لكنها لم تكلـل بالنجاح الـذي كان مـأمولاً، فالتراجيـديا بـالمعنى المسرحي الضيق تقتضي حشـداً من الأبطال والشخصيـات المتميزة وخلفيـة غير مألوفـة وخيالاً محلقاً وإحساساً بالابتعاد، يكرسه استخدام الشعر او النثر المتميز.

في العهود الحديثـة بذلت جهود أخرى لابـداع التراجيديا، ولكن من الطـريف ان نلاحظ ان «جريمـة قتل في الك . . رائيـة» ل: ت. س. أليوت (١٩٣٥) وبطلها ملـك وكبير اساقفة قـد لقيت نجاحاً كبيراً، على العكس من عملـه الاخر الموسوم بـ« العائلـة تجتمع من جديد» (١٩٣٩) التي رغم قيـامها على أسـاس اسطورة يـونـانية الا أن جـذورهـا تضرب في التكوينـات الاجتماعية لتجمعـات ضواحي المدن الحديثة.

عقب الحرب العالميـة الثانية، تمت محاولات لتأليف التراجيديـا، غير أنها أثارت من الجدال في صفوف النقاد أكثر مما أثارت الحماس في صفوف المشاهدين.

ان هذا التحليل التاريخي الموجز لنشأة وتطور التراجيديا، الذي حرصنا على تقديمه هنا لإبراز مدى تعقيد هذا الميـدان من ميادين الإبداع الفني هو على وجه الدقـة ما لم يحاول المؤلف تفصيل القول فيه. ذلك ان ما يحاوله اكثر تشابكاً، اذ يَعْبُرُ الى آفاق التراجيـديا ماراً بالجهود الفلسفية المتقاطعة معها. وهو يدرس بالتفصيل، كل هذه الجهود منذ افلاطون حتى شيللر، لكن جهده لا يقف عند هذا، وانما

هو يشرح الطرق التي تناول بها هؤلاء الفلاسفة التراجيديا، معملاً سلاح النقد فيها، وصولاً الى إرساء الاقتناع بأننا حريّ بنا ان نتعلم من كتاب التراجيديا، ربما اكثر مما تعلمنا من هؤلاء الفلاسفة.

في غمار هذه الرحلة الهائلة لا يتم فقط تشريح عدد كبير من المفاهيم المتعلقة بالتراجيديا كالتطهير والخطأ والتجبر وغيرها، وانما يتم تفصيلاً تحليل عدد كبير من المسرحيات، مع تركيز خاص على بعضها.

ان أهمية الجهد الذي تضمه دفتا هذا الكتاب تنبع من طبيعة المشروع الذي يحاول المؤلف اجتراحه من ناحية، وطبيعة المرحلة التي تجتازها الساحة الثقافية العربية مع وصول هذا الجهد الى يد القارىء العربي من ناحية اخرى.

والمشروع الذي ينجزه المؤلف هو، في حقيقة أمره، خطوة متقدمة في نقده للفلسفة التقليدية، تتجاوز ما أنجزه في كتابه «نقد الدين والفلسفة» وتضيف اليه، وصولاً الى فهم أعمق للوضع الإنساني.

ويقوم المؤلف في إطار مشروعه هذا بمحاولة لإرساء أصول فن شعري جديد، هو في جوهره طريقة نقدية جديدة لقراءة الآثار الأدبية والفنية، لا يمكن الا ان تثير الاهتمام بقدرتها الفذة، لا على إيجاد إجابات جديدة على الاسئلة التقليدية فحسب، وانما على تكريس قدرتنا على طرح علامات استفهام جديدة قادرة على التصدي للظلال التي تلقيها تطورات عصرنا.

والمؤلف يبدأ مشروعه بقراءة تسبق أفكار افلاطون وتواكبها في معالجتها لوضع الشعراء التراجيديين في مدينته المثلى، وتحلل أسرار رفضه لهم. وينتقل الى تشريح واف لكتاب «فن الشعر» لارسطو، مبيناً مجموعة الأخطاء التي وقع فيها، والتي برغمها، وربما بسببها، لم يتردد الفيلسوف اليوناني في إصدار أحكام شديدة التعسف على الشعراء التراجيديين.

يتخذ المؤلف من هذا كله زاداً يرتحل به في غمار جهده لإرساء فن جديد للشعر، وينطلق لاعمال المنهاج الذي يحاول تكريسه في مواجهة سوفوكليس وخاصة في «اوديب ملكا» قبل ان يتصدى لمجمل إنجازات هوميروس، إسخيلوس، يوربيديس وآراء نيتشه في موت وميلاد التراجيدية، مبيناً تأثير نيتشه على أعمال سارتر المسرحية، دون ان يدع الهوة الزمنية تشكل انقطاعاً فكرياً.

ويعمل المؤلف المنهاج ذاته في بحث العلاقة بين الفلاسفة وتراجيديات شكسبير، مركزاً على ارسطو، هيجل، هيوم، شوبنهور ونيتشه وأخيراً ماكس شيللر.

يتوج المؤلف جهده بمحاولة الاجابة عن السؤال الذي يدور حول ما اذا كانت كتابة التراجيديا عملاً ممكناً اليوم، متصدياً في غمار ذلك لأعمال هوخهوث، بريخت وستايرون، ملقيًا الضوء في النهاية على مفهوم الحداثة، بالتشديد على «حداثة التراجيديا الاغريقية».

هذا الجهد الدائب تبدو أهميته اذ إنه يصل الى القارىء العربي اليوم في ضوء عدد من النقاط،

هي في واقع الامر انعكاس لطبيعة المرحلة الراهنة التي تمر بها الساحة الثقافية العربية، ومنها:

أ ـ يواجه الفكر الفلسفي العربي اليوم تحديات عديدة، ربما تمكّنه من تفجير طاقات إبداعية قادرة على الارتفاع به الى مستوى هذه التحديات. ذلك ان المرحلة تفرض عليه المداخلة الحادة مع الطروحات الفكرية المحتدمة على الساحة، ابتداء من النزعات السلفية المغرقة في الانقطاع عن روح العصر، وحتى النزعات التغريبية التي تعتبر نقلاً آلياً لتنظيرات منبتة الصلة عن واقعنا العربي. وفي غمار هذا يتعين على الفكر العربي معالجة ظواهر الاغتراب والتمزق والقلق التي فرضتها الأوضاع السياسية والاقتصادية على عالمنا العربي عند المنعطف الرابع للقرن العشرين، والحوار عبر المسالك الفنية، وفي مقدمتها المسرح، والمسرح الشعري هو احدى القنوات التي لا مناص من الارتحال عبرها، وهنا يمدنا هذا الكتاب بذخيرة لا تنفد.

ب ـ وهذا الكتاب يمثل بين يدي القارىء العربي في الوقت الذي شرعت فيه أعداد كبيرة من الشعراء والمتلقين العرب تدرك ان الإيغال في الغنائية عبر المسالك المطروحة حالياً، من شأنه ان يقود الشعر العربي الى هاوية حقيقية. على حين ان الانفتاح على المسرح الشعري يخلق عوالم سحرية لا نهاية لآفاق الإبداع في إطارها. واذا كان الشاعر العربي الراحل صلاح عبدالصبور لم يتردد في ان يضع كلمة «تراجيكوميديا» عنواناً فرعياً لبعض مسرحياته الشعرية فان الشوط ليس ببعيد امام من يستطيع ان يضع واثقاً كلمة «تراجيديا» عنوانًا فرعيًا لعطاء مسرحي مقبل تحت سماء المسرح الشعري العربي.

جـ ـ والكتاب أخيراً، يأتي في وقت تحتدم فيه المناقشات حول مفهوم الحداثة لترفعه الى مرتبة المفهوم المهيمن على الحياة الثقافية العربية.. وفي صفحات الكتاب من الافكار والرؤى ما يلقي الضوء على أبعاد ربما ظلت مجهولة في هذا المفهوم.

وبعد... فهذا كتاب شيق في موضوع شائك، واذا لم نخرج منه الا بتعلم طريقة جديدة في طرح التساؤلات حول القضايا الأكثر اهمية في حياتنا الثقافية لكفاه هذا وكفانا.

الآن هل نملك شجاعة التساؤل؟

المترجم

تصدير طبعة ١٩٧٩

يسعدني أن يمثل عدد من كتبي لاعادة الطبع، ولعل العلاقة القائمة بين كتابي هذا «التراجيديا والفلسفة» وكتابي الموسومين «نيتشه» و «نقد الدين والفلسفة» تجعلني أكثر غبطة، وفي كتابي المعنون بـ «نيتشه» اعتبرت ان من واجبي تقديم افكاره. وقد اعتاد بعض الفلاسفة، بالطبع، ان يطالعوا افكارهم في تضاعيف افكار سابقيهم، وذلك لا يعدو بالنسبة لي ان يكون خيانة من جانب تلميذ لمعلمه يطعنه فيما هو يطبع قبلة على جبينه. وقد بدأت في تشكيل أفكاري الخاصة في كتابي «نقد الدين والفلسفة» وفي «التراجيديا والفلسفة» امضي قدماً بنقدي للفلسفة.

لا أقوم في هذا الكتاب ببحث ونقد المذاهب التي تدور حول التراجيديا، والتي نجدها لدى افلاطون، ارسطو، هيوم، هيجل، شوبنهور، نيتشه، وشيلر فحسب، لكني أضع كذلك موضع التساؤل الطريقة التي عالج بها الفلاسفة التراجيديا، طارحين جميع ضروب التعميمات الشامخة، دون النظر تفصيلاً في تراجيديا واحدة. اما تحليلي الخاص للتراجيديا فيتضمن إعادة تمحيص هوميروس، أسخيلوس، سوفوكليس، يوربيديس، شكسبير، وثلاثة من كتاب المسرح في القرن العشرين، وفي غمار هذه العملية يتم بحث عدد كبير من المسرحيات بالتفصيل، ثم يتم تخصيص فصل بكامله يضم اربعين صفحة لمسرحية سوفوكليس «اوديب ملكًا»*.

حينما أصدرت هذا الكتاب، بدا لي تفسيري لاوديب ومفاهيمي عن أسخيلوس، سوفوكليس، يوربيديس وموت التراجيديا ـ وهو متعارض تمامًا مع وجهات نظر نيتشه ـ أهم بكثير وأكثر حيوية من تعريفي للتراجيديا. ولهذا السبب فان بعض الجوانب الاخرى في فن الشعر الجديد، التي فصّلتُ القول فيها في الفصل الثالث بدا لي كذلك أكثر أهمية من التعريف المحض.

وحين القي نظرة الى الوراء، يبدو لي كتاب «التراجيديا والفلسفة» بمثابة خطوة حاسمة باتجاه تحليلي للوضع الانساني، الذي أوردته في كتابي «قدر الانسان»، الذي ظهر عقب ذلك بعقد من الزمان على وجه الدقة. وفي الجزء الاول من تلك الثلاثية، اي «الحياة عند الحدود القصوى» يتم المضيّ الى مدى ابعد في نقدي للفلسفة التقليدية. ويبدأ الفصل الثالث الموسوم بـ «الفلسفة الغربية» بقولي: ان الفلسفة هي فرع من الادب تم فيه تجاهل المعاناة والمواقف المتطرفة بصورة تقليدية الى حد بعيد.

حينما ينتزع هذا القول من سياقه فإنه يبدو مصطبغًا بصبغة أخلاقية؛ ولكن نقدي للفلسفة لا يقترب في اي موضع من هذه الصبغة على نحو ما يقترب نقد افلاطون من الشعراء التراجيديين. ان

---

* ليس يخفى على القارىء أننا رسمنا عنوان المسرحية على هذا النحو مسايرة لما ألف القارىء العربي منذ ترجمة د. طه حسين لها، وذلك على الرغم مما نعرفه جميعًا من ان الرسم الصحيح لاسم البطل هو «اوديبوس»، وما يعرفه بعضنا من ان كلمة «ملكًا» تنقصها الدقة. فالملك في اليونانية Basileus بينما اللفظة المستخدمة في العنوان اليوناني للمسرحية هي Ty-rannus التي تعني حرفيًا «السيد» وكانت تطلق على من يصل الى سدة الحكم عن غير طريق الوراثة.

(هـ. م)

علينا التخلي عن الفرضيـة القائلة بأن الفلاسفـة يقيمون في قلاع محصنة، وأنه بمقـدورهم منها اصدار الاحكام على التراجيديا وكل شيء آخر. ولئن اردنا ان نحقق فهماً أعمق للوضع الانساني، وان نبحث في الحياة عند حدودهـا القصوى، او نمحص السؤال القائل: «ما هو الانسـان؟» فحريّ بنا ان نتعلم من الشعراء التراجيديين ومن كتاب وفنانين قلائل آخـرين اكثر مما نتعلم من الفلاسفة. لكنني لا اعتقد انه فرض على الفلسفة الغموض بحيث تكون بعيدة عن مـد يد العون في هذه الامور على نحو ما كانت عليه سابقاً. وفي المجلد الاول من ثلاثيـة اخرى اي في «اكتشاف العقل» (الصادر في ١٩٧٩) حاولت ان ابين بالتفصيل ما أصاب الفلسفة على يد كـانت. ولكنني على امتداد ثلاثين عامًا وحتى الآن استمد إلهامي في الاندفاع النقدي لعملي من وحي نوع آخر من الفلسفة.

كان ذلك امـرًا واضحًا على وجه اليقين منذ البـداية. فعلى الرغم من كل اختلافـاتي مع نيتشه وهيجل، فـان كتبي لم تترك مجالاً للشك في اعجـابي بـالجرأة التي اتّسما بها، وفي كتـاب «التراجيـديـا والفلسفة» فانني اكتب اساسًا عما أحبه وأجده جميلاً.

لم أقم بتدريس التراجيديا منذ ظهر هذا الكتاب، وخلال عكوفي على تأليفه قمت بالتدريس في هذا المجال مـرات قلائل، وذات مرة في منتصف الستينات، زارني احـد الدارسين في داري، وقال في أثناء المناقشة برقة: ليس بوسعك حقًا ان تتوقع منا التعاطف او التوحد مع كل تلك المعاناة. وبودي ان أصدق انه لم يكن معبرًا تمامًـا عما احسَّ به زملاؤه. ولربما أنه كان يسعى للقـائي، وإذ كان يقصد ذلك حقًـا فيقينًا ان الكثيرين من الآخـرين يشعرون، مثلما احس، بأن ضروب المعـاناة الهائلـة التي يلقاهـا جانب كبير من البشر تمثل مشكلة عميقـة بالنسبة لنا. وهذا الكتاب يمثل محاولـة أكيدة للتصدي لهذه المشكلة.

و. ك.

برنستون ـ ١٩٧٩.

مقدمة

- ١ -

لعل اكثر الافكار المتعلقة بالتراجيديـا تأثيرًا هي افكار تلك القلة من الفلاسفة، التي سأتناولها في هذا الكتـاب، ويتمثل طموحي في فهم وجهـات نظرهم بصـورة مباشرة، واكتشـاف المدى الذي تصمد افكارهم فيه للتمحيص، وان اقتفي اثرهم.

غير انني لن احـذو حـذوهم إلا في طريقـة واحـدة، ذلك انني أعارض العـديـد من آرائهم، وأتصدى لمنـاهجهم، ولا اشاركهم فـرضيتهم القائلة بأنهم اكثـر حكمة من سـوفوكليس، على سبيل المثال، ومع انني لن ادعوه بـ «الفيلسوف» فانني أكنّ لحكمتـه احترامًا يفوق توقير افلاطون وارسطو لهذه الحكمة. اما فيما يتعلق بنيتشه، فسوف أطرح الأسباب التي تدعوني الى رفض افكاره حول ميلاد وموت التراجيديا، وستبدو آرائي حول اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس متعارضة تمام التعارض مع وجهات نظره.

يخاطب هذا الكتاب اولئك الذين يهتمون بالتراجيـديا، بما يكفي لدفعهم للاهتمام بكتاب «فن الشعر» لارسطو وكتاب« ميلاد التراجيديا» لنيتشـه وكذلك آراء افلاطون وهيجل. ولن يعثر القارىء على حروف لاتينيـة في الكتاب، لكن معاني بعض الكلمات الاغـريقية مثل mimesis المحاكاة، hy-bris التجبر، catharsis التطهير، وكلمات محدودة اخرى، ليست مألوفة تمامًا، ستطرح للمناقشة. ليست كتبي عن نيتشـــه وهيجل مـوجهـة الى الالمان فحسب ولست اكتب الآن لـــدارسي فقـه اللغـة التقليدي وحدهم، وانما أملي ان يتقبل المثقفون إشاراتي وتفسيراتي.

لمن كـان يكتب افـلاطـون ونيتشـه او ارسطـو وهيجـل او هيـوم وشـوبنهـور حينما نـاقشـوا التراجيديا؟ ان هذا الكتاب، شأن مؤلفاتهم، يقيم جسرًا بين فروع المعرفة.

وقد ينظر الى الحقيقة القـائلة بأنه حتى دارسي فقه اللغة الجيديـن لا يبدون تضلعًا في تعليقاتهم على آراء هيجل ونيتشه، وغـالبًا ما ينقلـون عنهما ترجمات تفتقر الى الـدقة - وقد ينظـر اليها باعتبـارها عـامل تذكير قـوي بأن المرء يغدو اكثـر امانـًا اذا عـرف حدوده. ولكن من يـؤثر الأمـان لا يحتمل ان يتحمس للتراجيديا الاغـريقية، وإني لأوثر درسًا اخر: ان معظم الجهـود التي بذلت في هذا الاتجاه لم تكلل بقدر يعتّد بـه من النجاح، لكن هناك شعورًا عامًـا بأن الحاجة ماسة الى تجميع مواد غـالبًا ما يتم البحث فيها منفصلة احداها عن الاخرى.

- ٢ -

ان هدفي الجوهري هو الوصول الى منهاج صحيح ومثمر لتناول التراجيديا وأن أقوم بتجريبه، وهكـذا القي الضوء على التراجيـديـا الإغريقيـة وبعض المشكـلات المتعلقة بإمكـانيـة وواقعية إبـداع التراجيديا في عصرنا.

وقد يكـون من قبيل الوقاحـة والادعاء الكـاذب ان اعتقد بأن في مقدوري وحـدي وبالاعتماد كلية على نفسي أن آتي بما لم يأت به افلاطون وارسطو وهيجل ونيتشه، غير انه ليس مما يفارق المنطق أن آمل في أنني قد استطيع التعلم منهم، وبمسـاعدة ما كتب وكان موضـع تفكير منذ عصرهم، قد أصل الى منهاج أقرب الى الصواب، وتلك محاولة تستحق على الأقل عناء القيام بها.

ولما كان قصـدي في المقام الأول تـركيبياً، وكتـابي هذا ليس بـداية تـاريخًا للنقد، فانني أطرح مخططًا عريضًا لفن جديد للشعر في الفصل الثـالث، وذلك فور انتهائي من بحث أفلاطون وأرسطو، وسأعمد تّوا الى تطبيقه على مسرحية «اوديب ملكا» لسوفوكليس التي نظر اليها، وعن حق، منذ عهد ارسطو الى يومنا هذا بصفة عامة، باعتبـارها تراجيديا بلغت من العظمة أقصى ما يمكن للتراجيديا ان تبلغه.

يعد الفصل الذي عقدتـه حول «لغز اوديب» نوعًا من التجربة الحاسمـة، فاذا كانت مطالعتي لتلك المسرحية قد القت ضوءاً يفوق التفسيرات القياسية منذ ارسطو الى فرويد، فان الإمكانية المبدئية لقيام فن الشعر الذي طرحت قواعده تكون قدأ رسيت. ولكن نظريات التراجيديا تركب دائماً مركب المخاطرة بـأن تقوم، وان لم يكن ذلك بصورة واعية، على أسـاس تراجيديا عظيمـة واحدة، وان تبدو شيئًا مثيراً لـلأسى حينما تطبق على تراجيـديات أخرى. وانـه لقول شائع ــ وان خالف الصـواب ـ ان نظريـة هيجل تناسب مسرحيـة «انتيجونا» وحـدها بينما نظريـة ارسطو مستمـدة من مسرحية «اوديب ملكًا» ولا تنـاسب الا تراجيديا سـوفوكليس فحسب والعديد من مقـالات القرن العشرين التي تلقى رواجًا حول التراجيديا تصطدم بمعظم التراجيديات الاغريقية.

من هنـا، فان الفصل الـرابع يعـود الى «هوميروس وميـلاد التراجيديـا» ليظهـر كيفية تطـابق منهاجي مع «الالياذة» وليقدم خلفيـة تدعو اليها الحاجة لفهم اسخيلوس وسـوفوكليس ويوريبيديس، الذين سيجري بحثهم في الفصول الثلاثة التي تلي ذلك.

ولن يكون ذلك نهاية المطاف، فعلينا ان نرى ماذا سيكون عليه امر افكار ارسطو وهيجل حول التراجيديـا، وهي الافكار التي تم بحثها حتى الآن، من حيث صلتهـا بالتراجيديا الاغـريقية فحسب حينما يتم تطبيقهـا على شكسبير، ويبدو هـذا افضل موضع لتنـاول نظريـات هيوم وشـوبنهور حـول التراجيديا، لأن كلاً منهما كان معنيًا بشكسبير، على الاقل بقدر اهتمامه بالاغريق، وقد عالج كل منهما السؤال ذاته: لماذا تمنحنا التراجيديات شعوراً بالمتعة؟.

اخيراً نصل الى قـرننا الحالي.. ويتم بحث سـارتـر في الفصل المعقود حـول يوريبيـديس، لأن مسرحية «الذبـاب» تستدعي المقارنة مع مسرحية «الكترا». لكننـا في النهاية، نتناول نظرية ظـاهراتية phenomological حديثة حول التراجيدي The tragic ونتساءل عما اذا كان يمكن للاحداث ان تكون تراجيدية، وعما اذا لم تكن بعض احداث عصرنا بعيدة عن الطابع التراجيدي على نحو خاص،

وعما اذا كـان من الممكن كتابـة التراجيـديات اليـوم. ثم ابحث مسرحيـة رولف هـوخهـوت * R. Hochhuth الموسومة بـ «النائب» باعتبارها محاولة لكتابة تراجيديا مسيحية حديثة، وكذلك محاولته لجعل تشرشل بطـلاً تراجيـديًا في مسرحيـة «الجنود». أمـا آخر كـاتب مسرحي نناقشـه فهو بـرتولـد بريخت ** B. Brecht الـذي سعى لإحداث قطيعـة مع التراث «الارسطي» في الدرامـا بكاملـه. وتستخدم مكتشفـاتي الخاصة بالاغـريق لإلقاء الضوء على هوخهـوت وبريخت، كما تستخدم الـدراما المعاصرة لتحقيق فهم أفضل للاغريق.

-٣-

من شأني ان أبدي اهتمامًا بوجهات نظر الخصوم يفوق مـا هو مألوف. وأيا كان ما اكتب عنه، فانـه يبدو لي ان للقارىء الحق في ان يعـرف الوضعية الـراهنة للفكر حـول هذا الموضوع، وان مـا هو جديد ومباين ينبغي ان يتم فصله وتمييزه عما هو مقبول، بصفة عامة. وتبدو لي العادة المتمثلة في محاولة طرح الإشـارات التي يدور الخلاف حولها دون أدنى تحذير، كما لـو كانت حقائق جلية شيئًـا لا بد من

* هوخهـوت، رولف: (١٩٣١ ـ) كـاتب مسرحي الماني، كان يقيم في سـويسـرا، عرضت مسرحيتـه الاولى «النائب» في المانيا من اخراج بيسكاتور. وقدمت في العام نفسه في لندن ونيويورك. يعدّها كثير من النقاد بداية نهضة الدراما في المانيا بعد الحرب العالمية الثانية. عـرضت مسرحيته الثانية «الجنود» في ١٩٦٧، وقدمت في العام التـالي في لندن، مصحوبة بقدر كبير من النقاش بعد الغاء الرقابة على المسرح.

وعرضت في العام ذاته في نيويورك، وكان من المقرر ان يخرجها بيسكـاتور الالماني غير انه توفي خلال عرضها. قدم كذلك «رجال حرب العصـابات» (١٩٧٠) حول الحركات الثورية الحديثـة في اميركا و «القابلة» في ١٩٧٢، وهي كوميـديا تقوم على أساس حياة أحد العاملين في الخدمة الاجتماعية. عرضت مسرحيته الاخيرة حول حلف الاطلسي في ١٩٧٤، لكن ايا من هذه المسرحيات الاخيرة لم يكن لها تأثير يذكر خارج المانيا.

(هـ. م)

** بريخت، بـرتولد (يوجين بـرتولد فريـد ريش): (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) الشاعر والكـاتب المسرحي الالماني الشهير، تعد كتاباته الاولى منتمية للتعبيرية أكثر منها للماركسية، التي قدر لها ان تقدم النبع السياسي الرئيسي لأعماله. كان يدرس الطب في ميـونخ حينها أنجـز أولى مسرحيـاتـه، وهي مسرحيـة «بعـل» التي عـرضت عـام ١٩٢٣، «الانســان هـو الانسـان» (١٩٢٦). «اوبرا القـروش الثلاثة، نشأة وسقـوط مدينة ماهـاجوني» (١٩٢٧)، «النهايـة السعيدة» (١٩٢٩). وكتب في بداية الثلاثينيات عددًا من المسرحيات التعليمية ابرزها «القاعدة والاستثناء». رحل الى المنفى مع استيلاء هتلر على السلطة عام ١٩٣٣، متنقـلاً من سويسرا الى الدانمـرك وفنلندا فالولايـات المتحدة في ١٩٤١، خلال سنـوات المنفى تلك كتب ما يعتبر افضل مسرحياتـه، ومنها «الام الشجاعة وأولادها»، «حيـاة جاليليو»، «المرأة الطيبة مـن سيتزوان». اتخذت رؤيته الجمالية شكلاً محددًا نسبيًا مع اصداره «الاورجانون الصغير للمسرح» (١٩٤٩). عاد الى المانيا الشرقية في ١٩٤٩ ليؤسس «البرلينر انسامبل».

وبينما لا ينازع كثيرون في كـون بريخت كاتبًـا مسرحيًا عظيماً، فان خلافـًا قويًا لا يـزال يدور بين اولئك الذين ينظـرون اليه باعتبـاره كاتبًا مـاركسيًا عظيماً ومن يرون فيـه كاتبًا عظيماً رغم ماركسيتـه. وبالمثل فان نظـرياته الجمالية تثير قدرًا كبيرًا من الخلاف وبخاصة طروحاته بالنسبة للمسرح الملحمي.

شهدت مرحلة الستينيات اهتمامًا كبيرًا به في العالم العربي، ونرى الآن مؤشرات تجدد هذا الاهتمام، ولعل من ابرزها صدور عدد من الكتب بالعربية عنه مؤخرًا، نذكر منها ترجمتنا لكتاب «بريخت: النظرية السياسية والممارسة الأدبية».

(هـ م.)

الاعتراض عليه، شأن العادة الاخرى، التي لا تقل عن الأولى شيوعًا، والمتمثلة في طرح أفكار مستمدة بوضوح من هيجل او نيتشه باعتبارها من بنات افكار المرء.

ان الكثير مما يكتب اليوم اما موجه الى غير المختصين، الذين لا يتوقع منهم ان يكترثوا كثيراً بالادب، او الى المختصين الذي يلمون بهذه الموضوعات، ودون الحاجة الى ان تقال لهم. ومما يستحق العناء ان نصل الى الذين يعرفون ما تعنيه الثقافة، ولكن لم يتح لهم الوقت لدراسة موضوعنا بصورة مكثفة.

كُتبَ التمهيد التالي، الذي يختلف بصورة حادة عن باقي الكتاب، بعد الانتهاء من المخطوط في صورتـه الاولى، ولئن كان على المرء التظاهر بأنه موجه الى أحد، فعلى المرء القول بأنه لم يُقصد به الباحثون فقط، وانما اريد له ان يقدم فكرة للآخرين: وفي الحقيقة لا يكتب الكاتب دومًا لجمهور خاص يتدفق حياة وإنما يكتب للقراء جميعا.

تمهيد

تعد «الثقافة scholarship » بمثابة مخدر« للمثقفين intellectuals» لكنها لا تؤثر في البشر جميعًا بالطريقة ذاتها. فهي تنقل البعض الى سبات مترع بالكـآبة، وثمة آخرون يحظون برحلات لا تصدق الى أبعاد اسطورية.

وخلافًا للمخدرات الاخـرى، فان البحث له طبيعة تراكمية، فهـو يفتح الباب على مصراعيه امام الاستمرارية. فالرحلات التي تتعرض للانقطاع يمكن استئنافها من جديد، وبمقدورنا ان نرسو حيثما طاب لنا، لنكتشـف مرة هذا العصر وأخرى هذا العصر. وهكـذا فان بوسعنا ان نحيـا اكثر من حياة، وبسرعات متباينة.

الكتابة هي التفكير وقد تتابعت مراحله، كما لو كـانت صوراً تعرض عرضًا بطيئًا. فنرى ما لا نلمحه في العـرض بالسرعة العـادية، وبمقدورنـا ترجيع الشريط حسب رغبتنا، بحثًـا عن الاخطاء، فنزيلهـا، ونستوفي مـا بين ايدينا، ونعيـد التفكير. ومعظم الافكار هي بمثـابة مطـر ينساب رذاذًا على الارض فيجف. وبين الحين والآخر، ينسـاب ماء المطـر، مثلما غدير يمتـد هونًـا، قبل ان يختفي. اما الكتابة فتحظى بفرصة أفضل بما لا يقاس في الوصول الى هدف تنشده.

اللـوحات والتماثيل هي ايضًـا عوالم جـديدة لكن المكـان يحدها، واذا أراد الفنـان ان يشاركـه الكثيرون في تـذوقها، فعليـه ان يرحل بها. امـا ما يكتـب فيوهب بـلا انتهاء، ومع ذلك يحتفظ بـه ، يطالعـه الالاف، حتى في أثناء نسخه، ويحفظ مثلما هـو، ويراجع لتنقيحه في الـوقت نفسه، ذلك ان الكتابة سحر.

......

ان الحلم المسيحي بالنعيم، بمـلائكته المجردة من الجنس، وقيثاراتـه التي لا طابع لها، يفصح عن اكثـر ضروب الافتقار للخيال والاخـلاق والجمال ترويعـا. فمن ذا الذي يستطيع تحمل مثـل هذه الموسيقى والمناظـر والملل والجمود دون ان يكتشف ان هذا النعيم لا يعدو ان يكـون الجحيم بعينه؟ لا يستطيع ذلك الا الذين حرموا العقل والحساسية، اولئك الكـادحون التعساء الذين يرون في الاجتهاد وقوعاً تحت طائلة القهر.

يمضي اولئك التعساء الذين ضربت الغشاوة على أبصارهم، في الاستمتاع بنعيمهم، فيما جموع البشر تعـاني عذابًـا لا ينقطع، يمضي بعضهم وكله يقين مـن ان مشاهـد ألوان العـذاب التي لا تنتهي ستزيد من زخم ما هم فيه يعمهون، بينما يشعر آخـرون، ممن يتباهون بالقدر الاكبر من الحساسية التي حظوا بها باليقين، من ان نشـوتهم في النعيم سوف تبعد عنهم اي تذكر لما يتقلب فيه المعـذبون من عناء وكبد.

.....

اذا كان البحث والكتـابة بمقدورهما تحجيم كل مسرات مثل هذه الجنـان، الا يوحى ذلك بأن

دارسي الإنسانيات هم كادحون بؤساء ؟ انهم اذ يتعاطون مخدراً، ثم يجلس كل منهم في ركنه مبتسماً في رضا، ناسيًا الوان العذاب التي يلقاها إخوته، يعدّون ما أقدموا عليه شيئاً جديراً بالتوقير كالنعيم، من حيث ان المخدر الذي تعاطوه هو الثقافة. ولكن هل هذا أقل جحيمية؟.

ولئن اشدنا بمباهج القراءة والكتابة حول التراجيديا، السنا بذلك نسعى الى البهجة من خلال تأمل الوان معاناة إخوتنا في البشرية؟ لم نسع وراء آلام الماضي بينها ثمة ألم وحزن الآن يتجاوزان ما بقدرتنا معالجته؟.

......

قيل لنا ان التراجيديا قد لقيت حتفها، وأنها ماتت، جراء نزعة التفاؤل والإيمان بالعقل والثقة بالتقدم. ان التراجيديا لم تمت، ولكن ما يبعدنا عنها هو على وجه الدقة: اليأس.

يتساءل جيل جديد بعد او شفيتز * «ونجازاكي» ** كيف يمكن للمرء ان يكترث باوديب او اوريست او عطيل، ما الذي تعنيه «هيكوبا» لنا؟ ما الذي تعنيه «هاملت»؟ ما الذي تعنيه هيبوليتوس»؟ ان مسرحية «بيكيت» في انتظار جودو ومسرحية يونيسكو «الدرس» هي اقل تفاؤلاً، وأقل ايمانًا بالعقل، ولا تعكس اطلاقًا اي ثقة بالتقدم، لكنها اقرب الى مشاعر اولئك الذين ولدوا خلال او بعيد الحرب العالمية الثانية. واذا كان العالم عبثاً، والشخص المفكر يطرح عليه الخيار بين انواع مختلفة من اليأس، فلم لا يفضل المرء ان يضحك من الوضع الانساني ضحكة سوداء؟ وقبل كل شيء لا تظاهر او ادعاء، لا مثالية، لا شيء يتسم بالجلال.

يؤثر الفلاسفة المسائل المحدودة، وكتّاب المسرح يفضلون الرجال الأصاغر، ويكتب الفلاسفة البعيدون عن التميز على نحو ما كتب سابقوهم، ويكتب رجال المسرح السيئون عن ايوب وهرقل بحسّ من البهاء القديم، وان كانوا يحرصون على جعل الابطال صغاراً ليناسبوا عصرنا.

يحرص المرء على الا يمضي الى النعيم او الجحيم، ولا يؤمن بالمطهر او التطهير، وليس بمقدوره ان يواجه أو ينسى الواقع، لا ان يبكي ولا ان يضحك. ينظر شزراً، ينذر بابتسامة وتدريجيا يتجمد القلب.

.....

ليس بعض الرحلات مسرات محضة، فالمرء يصادف اهوالاً ليس بعضها بالنائي عنه. يشمخ الادراك على نحو مؤلم، فيهرب المرء، لا من معاناة الآخرين، وانما من الموت تجمداً.

---

* المقصود المعتقل النازي الشهير خلال الحرب العالمية الثانية. (هـ. م.).

** المراد قصف المدينة اليابانية من قبل القاذفات الاميركية بالقنبلة الذرية في أواخر الحرب العالمية الثانية والكارثة الرهيبة التي نجمت عن ذلك. (هـ.م)

ان ما يجري نشدانه ليس القداسة المباركة، وانما المغامرة، والتلهف هو الى النار، ان كانت منجاة من الجليد.

....

ما الذي يتعين على المرء ان يفعله؟ لم الدأب على إماتة القلب بالمخدرات، سواء اكانت عقاباً ام نزعة تقزمية زاحفة؟ لم النظر شزراً؟.

لئن كان الشعراء التراجيديون مصادر زاهية للضجر، ارتبطت بنا منذ طفولتنا، فسوف يكون من قبيل المازوكية ان نسعى الى صحبتهم. ولكن هب ان رؤية هوميروس للعالم تبين انها قريبة من نظرتنا، وورع سوفوكليس اسطورة، شأن النزعة التفاؤلية عند يوربيديس. هب ان تراجيدياتهم قد نبضت بيأس أولى وأن اهتماماتهم اقرب الينا من اهتمامات معظم جيراننا.

أيًا من كان يسعى الى إجازة اخلاقية في رحاب الفن، فلن يجدها في تراجيديا ايتاكا. فالشعراء التراجيديون الاغريق لا يضعون موضع التساؤل اخلاقيات معاصريهم فحسب، وانما كذلك اخلاقيات افلاطون والمسيحية. لكنهم لا يبتكرون الاردية والرقصات فحسب، مدخلين البهجة على قلوبنا بالجمال غير العادي للخطوط والحركات، وانما هم يوجهون الاتهام الى وحشية الشطر الاعظم من الاخلاقيات وافتقارها الى الانسانية.

.....

انني واحد من تلاميذ سقراط الساحر، الذي وجد ان معظم رسالته تتمثل في ان ما جرى إقراره بحسبانه معرفة هو في الحقيقة خطأ بلا أساس. ولكن بينما كان سقراط وأفلاطون قاسيين مع الشعراء، فان الموائد تقلب في هذا الكتاب خلال تمحيص أفكار الفلاسفة.

ان الحقيقة القائلة بأن معظم ما يسود الاعتقاد بصحته هو من قبيل الخطأ هي دافع عظيم للبحث، وفي هذه الحالة فان مباهج الاكتشاف تزيد من خلال العثور على كنوز مدفونة تحت ركام تجمّع عبر القرون.

لا يعنينا الجحيم والمطهر والنعيم، الا بقدر وجود ثلاثتها الآن على هذه الأرض، لقد عرفها الشعراء التراجيديون العظام جميعًا، وبوسع رؤاهم ان تنير لنا جوانب جحيمنا.

....

الفصل الأول

أفلاطون : الخصم باعتباره ناقداً

(١) ما قبل أفلاطون

يوجـد بنا جميعًا ميل الى ان تعشى ابصـارنا في حضرة التاريخ . شأن الطـالب الذي لم يستكمل دراسته ، الـذي يقول : لقد ظننت دومًـا ان كانت قد تأثـر قطعًا بالاويـانيشاد Upanishads * ، يتحـدث معظم النـاس ويكتبون كما لـو كـانت التراجيـديا والفلسفـة مـوجودة دائماً ، وكما لـو كـانت التراجيديا دائماً على هذا النحو ، والفلسفة دومًا على تلك الشاكلة .

والحق ان العديـد من الافتراضات الشـائعة حـول التراجيديـا لا تنطبق على بعض ما يعّـد من افضل التراجيديات الاغـريقية . والفلسفة ليست كيانًـا واحدًا كذلك . لقد ولدت الفلسفـة الغربية في صدر القرن السادس قبل الميلاد ، وولدت التراجيديـا بعد ذلك بأقل من قرن من الزمان . ويشير هذان التاريخان على نحو مغـرق في التضليل الى ان الفلسفة هي الاكبر سنًا . لكن فلسفة القـرن السادس قبل الميلاد مختلفة تمام الاختلاف عن فلسفـة القرن الرابع قبل الميلاد ، وفيلسوفا القـرن الرابع اللذان تناولا التراجيديا مطولاً اي افلاطون وأرسطو كتبا طـروحاتهما بعد ان مضى الشعراء التراجيديون العظام في الغابرين . كان القدمـاء يؤرخون للكتاب لا بعام مولدهم ، وانما بالعـام الذي تألقوا فيه : وبهذا المعيار فـان الفلسفـة هـي الاصغـر سنًـا . كما ان الفيلسـوفين العظيمين لم يظهـرا فحسب بعـد اعظم كتـاب التراجيديا ، وانما بلور تطور التراجيديا الضرب الذي أبـدعاه من الفلسفة ، في جانب من جوانبه . فقد واصل أفلاطون بمعنى ما من المعاني التطور الذي انطلق من اسخيلوس الى سوفوكليس ويوربيديس . ويقف اسخيلـوس في منتصف الطريق بين هـوميروس وأفلاطـون ، ويتوسط يـوربيديس الطـريق بين اسخيلوس وأفلاطون .

ويمكن مقارنـة موقف أفـلاطون من التراجيديـا ، والى حّد ما مـوقف ارسطو منهـا ، بموقف المسيحية من اليهودية . فلم تجد الكنيسة التي كانت تنظر الى نفسها كيهودية جديدة في اليهودية المعاصرة شيئًا له جـدارة . وقد كتب أفلاطون عـن الشعراء التراجيديين باعتباره نـدًا لهم . والمنظور الضيق على نحو غريـب الذي يبدو في تحليل ارسطو الاقل جـدالاً بلا انتهاء للتراجيديا ، اي تـركيزه الخاطىء على الجوانب الشكليـة وحدهـا كالعقـدة والمقولـة ، كل ذلك امر يمكن تفسيره بمـلاحظة ان الاهتمامـات المحوريـة لأعظم الشعراء التراجيديين كـانت الفلسفة قـد حددتها ، في ذلك الوقت ، وكـان ارسطو في غمار تمرده على أفلاطون .

وتذكـرنا نغمـة حديث افـلاطون الخلافيـة بين الفينة والاخـرى بالسيـاق التاريخي الـذي كان يتحدث فيه . ولكن بالنظر الى كونه هو نفسه شـاعراً ، أبدع محاورات غنية بالخيال والاحاديث المقنعة ،

* الاوبانيشاد : كلمة سنسكريتية تتألف من مقطعين : أوپا ومعناها «قريب من» ، : نيشاد ومعناها يجلس او يرقد ، والمعنى الدلالي المقصود هنا هو مجمل الطروحات التأملية الميتافيزيقية التي تشكل قسماً أساسيًا في أدبيات الفيدا .

فانه يصعد بقرائه الى ما فوق رحاب الزمان، الى سياق من ابداعه. وفي تلك البيئة - أليس حريًا بنا ان ندعوها عالم الفلسفة؟ — فان التراجيديا يمكن مناقشتها دون اشارة الى مسرحيات اسخيلوس او يوربيديس. واذا كان افلاطون قد استطاع القيام بهذا، مع انه كان في الحادية والعشرين من عمره حينما مات سوفوكليس ويوربيديس، وكتبت في حياته معظم المسرحيات الباقية بين أيدينا الآن، فليس مما يثير دهشتنا ان مثل هذا العدد الكبير من الكتاب قد اقتدوا به.

يعد ارسطو من الاستثناءات المعدودة في هذا الصدد، فشأنه شأن هيجل شأن من بعده، يورد باستمرار تراجيديات بعينها، ولكنه لا يبحث تراجيديا واحدة قط بأي قدر من التفصيل. ونغمة حديثه المتفاقمة الجفاف تعلو على احتدام التاريخ. وتخلق بطريقتها الخاصة وهما قوامه انعدام الزمن. ويبدو ذلك في غاية الوضوح في كتابه «فن الشعر» فهو يرتدي مسوح «كبير العارفين» (١) ودون تشكك او تردد، يخاطبنا من علياء جبل الإله ليمب، لا ليطلب منا المشاركة في أي سعي مشترك للاستبصار وانما ليحدثنا عن كينونة الاشياء، وما هو جيد وما هو سيء. ويصدر احكاما على كتّاب يمدحهم حيناً لأنهم على صواب ويذمّهم أحياناً لابتعادهم عن الصواب. لقد كان افلاطون يكتب عن الشعراء كما لو كان نبيًا، أما ارسطو فيكتب عنهم باعتباره قاضيًا.

لم يكن اي من هذين الفيلسوفين العظيمين يعتبر التواضع فضيلة، ولم يمارس اي منهما هذه الفضيلة في مواجهة التراجيديا. وبشكل ما، فان نغمة الافتقار للتواضع تلك قد أرسى سابقوهما دعائمها، فعلى الرغم من ان الكتابة عن التراجيديا بدأت بأفلاطون فان التنافس بين الفلاسفة والشعراء كان اقدم عهداً، وكان غياب التواضع عند الفلاسفة مثيراً للانتباه، منذ البداية.

يرجع اول دليل لدينا على هذا الى اكزينوفانس*، Xenophanes وهو واحد من الفلاسفة الذين سبقوا سقراط، وقد كان شاعراً كذلك، اقبل من قولوفون الواقعة شرقي اثينا في ارض آسيا الصغرى على بعد أقل من خمسة عشر ميلاً الى الشمال من افسوس، وقد رحل كثيراً وانشد الناس قصائده، التي لم يبق بين ايدينا الا شذرات منها، بينها قصيدة عن الشعراء والكثير عن الدين. يقول:

«عزا هوميروس وهزيود الى الآلهة ما هو شائن وموضع لوم بين البشر: السرقة، الزنا، وخداع بعضهم بعضًا».

«يحسب الفانون ان الآلهة تولد وتكتسي وتصيح وتتخذ اشكالاً على مثالهم» «ولكن لئن كان للثيران والجياد والسباع اياد او كان بوسعها ان تصور بأيديها وأن تبدع اعمالاً كالبشر لصورت الجياد

* اكزينوفانس: شاعر ومفكر يوناني، عاش في قولوفون حوالي ٥٧٠ - ٤٧٥ ق.م. ترك ايونيا شابًا، وطاف في ارجاء العالم اليوناني، وبخاصة صقلية، ينشد اشعاره التي تدرجت من اغنيات الحفلات الى التأملات في الطبيعة. هاجم آلهة هوميروس الماجنة، بل هاجم فكرة تشبيه الله بالانسان من أساسها قائلاً: «ان الله واحد، وهو «لا يشبه البشر بأية حال من الاحوال ان في البدن اوفي الفكر» ولكنه يحرك بما في عقله من فكر جميع الاشياء.

على مثالها صوراً للآلهة والثيران على مثالها ولصاغ كل منها اجساداً تحاكي ابدانها».

«يحسب الاحباش ان الآلهة فطس الانوف سود البشرة ويحسبها التراقيون زرقاء العيون صهباء الشعر».

«اله واحد، هو الاعظم بين الآلهة والناس ليس كمثله بشر في البدن او العقل».

«يقول لحراكه بفكرة كن فيكون بلا عناء».

«ما من انسان يعرف او سيعرف حقيقة الآلهة. . . . »

تمثل هذه الشذرات (٢) بداية التمهيد للسباق الأحادي الجانب بين الفلسفة والشعر، فقد كانت الفلسفة آنذاك لا تزال في مهدها. وثمة ثلاثة فحسب من الفلاسفة الذين سبقوا سقراط كانوا اكبر سنًا من إكزينوفانس وهم طاليس Thales وأنا كسمندريس Anaximander وانكسيانس Anaximenes وهم جميعًا من ملطيا، التي تقع على بعد خمسين ميلاً تقريبًا الى الجنوب من قولوفون. اما فيثاغورس Pythagoras الذائع الصيت، الذي ولد في جزيرة ساموس القريبة من الساحل بين المدينتين، والذي انتقل جنوبًا الى ايطاليا، فقد كان معاصراً لاكزينوفانس، ويقال انه لم يكتب شيئًا. حقًا ان زعم اكزينوفانس بالانتهاء الى عالم الفلسفة له طبيعة هشة، ويستند الى حد كبير على الشذرات التي اوردناها، وقد بدت له متضاربة مع مذهبه. وبقدر ما يبدو نقده لخلع الصفات البشرية على الآلهة نافذًا ومؤثرًا، فان نقده لهوميروس لا يمس ما نحبه ونعجب به في «الالياذة» و«الاوديسة» لكن المرء يصل الى ان مفكرًا له افكار اكزينوفانس حول «الاله الواحد» ما كان جمهوره ليسمح له بتجاهل شهادة الشعراء.

ان بعض شذرات هيرقليطس Heraclitus الافسوسى الذي ازدهر حوالي عام ٥٠٠ قبل الميلاد ينبغي فهمه على النحو ذاته: .

«كثرة المعلومات لا تعلم انسانًا حتى يتمتع بالذكاء والعقل، والا لكانت كثرة المعلومات قد علمت هزيود وفيثاغورس ولعلّمت ايضًا اكزينوفانس وهيكاتايوس».

«ان هوميروس يستحق ان ينحى جانبًا عن المسابقات الادبية ويلهب بالسياط، والامر نفسه يستحقه ارخيلوخوس».

«هزيود معلم للكثيرين، والناس يعتقدون انه ملم بمعظم الامور، الا انه لم يفهم لا النهار ولا الليل، ذلك انهما شيء واحد (٣).

من جديد يتم النظر الى هوميروس وهزيود باعتبارهما ندين، بالاضافة الى بعض الشعراء الاخرين والفلاسفة. وهيرقليطس لا يكترث بكون هوميروس وهزيود شاعرين، بينما تم تصنيف اكزينوفانس وفيثاغورس باعتبارهما فيلسوفين، انه معنّي بأفكارهما، التي تلقى قبولاً واسع النطاق. كما انه لا يعترض على ما يقول به الشعراء على الآلهة او مفهومهم عن الكون فحسب. يقول: «الجثمان

يستحق الاطاحة به أكثر مما يستحقه الروث» (٤). والناس الذين تربوا على سماع «الالياذة» ما كان يتوقع منهم ان يقبلوا مثل وجهة النظر تلك، ولو ان هيرقليطس قدر له ان يحيا ثلاثة ارباع قرن اخرى لادمج مؤلف «انتيجونا» في صف اولئك الذين كال لهم الانتقادات.

ان من اليسير علينا ان نهتز طرباً أمام هوميروس وهيرقليطس، ولكن اذا شئنا فهم الروح التي قام بها بعض الفلاسفة السابقين لسقراط بمهاجمة الشعراء، فان علينا ان نضع في اعتبارنا ما يمثل عظمتهم. لقد كان اكزينوفانس نفسه شاعراً، ولا تزال اقوال هيرقليطس المأثورة أمثلة للقوة الشامخة، لكن ذلك ليس اكثر ميزاتها بروزاً. وهما يمثلان مع بعض الفلاسفة السابقين على سقراط، بداية تطور جديد كلية، اي الفلسفة.

ليس بالامر الكافي ان نلاحظ ان كتاباتهم تمثل بدايات تحرر الانسان من التفكير الاسطوري، وان كان ذلك وحده يضعهم موضع الصدام مع هوميروس وهزيود، وربما كانوا قد حاولوا نزع الطابع الاسطوري عن الشعر، طارحين تفسيرات مجازية على غرار ما قام به لا هوتيو الامبراطورية الرومانية في عصر العهد الجديد. لكنهم مضوا خطوة ابعد من المغزى النهائي: لقد وصلوا الى حد القطيعة مع التفكير التأويلي، ووقفوا ضد اخضاع الفرد وحقوقه.

واذ رفضوا مطالعة أفكارهم قياساً بالنصوص العتيقة، او الاستناد الى شعراء الماضي، او الفلاسفة السابقين عليهم كمراجع لهم، فقد تركوا اقوالهم تقف مستندة الى ميزاتها، وراحوا يخرجون عن سياق احاديثهم ليؤكدوا خلافاتهم مع من سبقوهم. وما كان بالامر العسير ايراد بيت من الشعر لهوميروس من خارج السياق لتأييد فكرة جديدة، وقد كان ذلك بمقدور اي دارس من الدرجة الثالثة للاهوت، سواء ارومانياً * كان او هندياً او يهودياً أو مسيحياً. ولكن اكزينوفانس وهيرقليطس كانا يعترضان لا على جوهر الاراء التي كان معاصروهما يتقبلونها من الشعراء فحسب، وانما كانا يعترضان كذلك على المادة المتمثلة في الاعتماد على نصوص يستشهد بها.

لقد وصف جينا Jina وبوذا Buddha اللذان نشرا تعاليمهما في شمالي الهند في القرن السادس قبل الميلاد، بأنهما من كبار الهراطقة، لأنهما رفضا الاعتراف بمرجعية وحجية الفيدا Vadaas ** العتيقة، وعلى عكس حكماء الاوبانيشاد، فإنهما رفضا طرح افكارهما في صورة تفاسير. وقد يصف

---

* الصحيح ما رسمنا، وقولهم: سواء أكان رومانيا او هنديا.. الخ، خطأ فالهمزة: هنا للتسوية، وأحد المسوى بينهم يجب ان يأتي بعد الهمزة. مباشرة. ولمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة التي تصوب خطأ نلاحظ انتشاره حتى بين الكتاب المتمرسين«انظر: محمد العدناني ـ «معجم الاخطاء الشائعة» ـ بيروت ـ ١٩٨٠ ـ ص ١٩.
(هـ. م.)

** الفيدا: كلمة vid وهي الجذر اللغوي للفيدا، فعل سنسكريتي بمعنى يعرف: ومن هنا فالمعنى اللغوي للفيدا هو المعرفة، لكن المعنى الدلالي المراد في المتن هو الكتب الاربعة القديمة المقدسة في الديانة الهندوسية، وهي على التوالي ريج، ياجور، ساما، اثارفافيدا.
(هـ. م.)

كثيرون هذه الايام، في اطار الروح العالمية التي تقدر الاحتمال وسعة الافق ـ حكماء الاوبانيشاد بأنهم فلاسفة، ويشيرون الى ان الفلسفة الهندية سبقت الفلسفة الغربية. ولكن انطلاقًا من الاسس التي اشرنا اليها هنا، فان بوذا هو الذي ينبغي ان يدعى بالفيلسوف الاول، ففي حوالي عام ٥٣٨ ق.م اقترب من وضع اساس موقف جديد على قاعدة من المحاولة الدقيقة على نحو يفوق اقتراب اي من الفلاسفة السابقين لسقراط حتى ذلك الوقت. غير انه شأن جينا لقي قبولاً على الفور من جانب أتباعه باعتباره حجة ومرجعًا، فتأملوا في تعاليمه، وفسروها، ونسجوا التفاصيل على هامشها، على حين ان الفلاسفة السابقين لسقراط طوروا تدريجيًا تراثًا يرفض المرجعية.

قدم بارمنيدس Parmenids الذي كان يصغر هيرقليطس بثلاثين عامًا مذهبه الجديد في صورة قصيدة، وتابعه زينون الأيلي Zeno of Elea في جنوبي ايطاليا، الذي ولد في صدر القرن الخامس ق. م، طور حججًا لامعة لا تفارق الذهن تأييدًا لآراء استاذه، ومع مقدم السفسطائيين وسقراط، وطور في وقت لاحق من القرن الخامس ق. م اصبح هذا الاهتمام بالمجادلة وطيد الاركان.

وفي اطار هذا المنظور، ينبغي لنا ان نرى سقراط. فهو في «الدفاع» الذي يقدم لنا اوثق صورة يمكننا الاعتماد عليها لسقراط كشخصية تاريخية، يصور لنا جانبًا كبيرًا من حياته باعتباره محاولة لتفنيد طرح عرافة دلفي، التي كانت قد ذكرت من قبل انه ما من إنسان يفوق سقراط حكمة (٢١ وما بعدها) وإزاء عدم اقتناعه بأي طرح مرجعي، حتى من جانب عرافة فثيا التي تنطق بلسان ابوللو جرى البحث عن دليل نفي لهذا الذي طرح، ودون ان يجد اي عناء وجد اناسًا غيره يعدون انفسهم حكماء حقًا، ولكنه اكتشف مرارًا وتكرارًا انهم أقل منه حكمة، لأنهم كانوا يعتقدون انهم يعرفون مالا معرفة لهم به في حقيقة الامر، بينما «اني لا اعرف ولا اظن اني اعرف» واولئك الذين سعى الى زعزعة دعائم الثقة بهم، لا في ذهنه فحسب، وانما في السوق أمام الحشود التي كانت تتجمع لتصغي لقيامه بوضع أناس هم موضع الاحترام لحكمتهم موضع المساءلة الدائبة ـ أولئك كانوا السياسيين أولاً ومن بعدهم الشعراء.

ليس هناك بين الحاضرين من يتحدث عن الشعر أسوأ من ناظميه. من هنا عرفت ان الشعراء لا ينظمون الشعر من خلال الحكمة، وانما من خلال ضرب من العبقرية او الالهام، انهم كالعرافين والمتكهنين الذين يقولون أمورًا طيبة عديدة كذلك، لكنهم لا يفقهون لها معنى. ويبدو الشعراء لي على النحو ذاته. وفوق ذلك لاحظت انهم استنادًا الى قوة شعرهم يعتقدون انهم احكم الناس في امور اخرى ليسوا حكماء فيها، لذا فإني فارقتهم ناظرًا الى نفسي باعتباري أسمى منهم». . (٥).

من الجلي انه حين يناقش افلاطون وارسطو الشعراء التراجيديين فانهما بدورهما ينظران الى نفسيهما باعتبارهما اسمى منهم. وقد كان سقراط وأفلاطون وأرسطو، دونما نزاع، حكماء بصورة استثنائية، وتحمل نغمة حديثهم الاقناع في طياتها. ونحن نرى سقراط في المحكمة وقد وجه اليه الاتهام

---

* المراد انتشرت أفكاره، وهو وقت درج الباحثون على تحديده بالاربعين من العمر

(هـ. م.)

من هم ادنى منه، ومنهم ميليطوس Melitus وهو شاعر تراجيدي كتب مسرحية عن اوديب. ها هنا سقراط في لحظة تألقه يـرد على الاتهامات بمجافاة التقوى وافساد شباب اثينا، مؤكـداً انه ما من انسان على قيد الحياة يستحق من اثينـا خيراً مما يستحقه هو، ولكنه يصر على انـه يؤثر الموت على ان يكف عن طرح الاسئلة كيفما يحلو له والحديث بما يدور في ذهنه من افكار. لم يسبق من قبل ولن يحدث بعد ذلك ان فيلسوفًا قد تحدث بمثل هذه البلاغة والنبل، وبشجاعة فائقة، وسخرية تدمر مواقف الخصوم. من هنـا فان المرء لا يميل الى ان يضع مـوضع التساؤل مـا ذهب اليه سقـراط من انه كـان اكثر حكمـة من الشعراء جميعًا، لأنه كان يعرف انه لا يعرف شيئًا.

لسوف نكون متفقين مع روح سقراط حقًا اذا لم ننحن في خضوع لسلطان بلاغته واستشهاده، وانما بدلاً من ذلك فكرنا في منهاج نعجم به عود التساؤلات على نحو ما فعل «٢١جي» هو، وفي نهاية الامـر حينما قال هـذه الكلمات لم يكن قـد انقضى على مـوت سوفـوكليس الا سبع سنـوات فحسب، وطوال معظم الوقت الذي كـان يقضيه ضارباً في اثينا مستشعراً تميـزه على الشعراء لم يكن سوفوكليس حيًا فحسب، وانما كان يبدع أعظم تراجيدياته. ترى هل من الواضح حتماً أن سقراط كان اكثر حكمة من سوفوكليس؟.

من الجلي ان سقـراط كان اكثـر مهـارة، ومن الممكن كذلـك التسليم بأن موتـه في السبعين من عمره كـان اكثر بطولة وقـدرة على خلب الالباب من موت سوفـوكليس في التسعين من عمره، ولكن ايهما اكثر حكمة من صاحبه؟ ان هذا السؤال صبياني بشكل ما. فمبقدونا ان نحب الرجلين، ونعجب بهما معًا، دون ان نضع كلا منهما في مرتبة من الاحترام تختلف عن مرتبة صاحبه. لكن سقراط كان هو البادىء بطرح السـؤال ولم يبد وريثـاه، اي افـلاطون وأرسطـو، شكّـا قط حينما كتبا بـالتفصيل عن التراجيديا أنهما، بالطبع، اوفر حكمة من الشعراء التراجيديين.

سيكون مما يستهـوي النفس ان نعتبر سقراط وسوفوكليس بمثابـة رمزين لطريقتين مختلفتين في الحيـاة والفكـر والابـداع، وذلك من خـلال وضع الفلسفـة في مـواجهـة التراجيـديـا. ولكن رؤيـة سوفوكليس للعالم كانت بالفعل مختلفة، على نحـو ملحوظ، عن رؤية اسخيلوس ورؤية يوربيديس، وسيكون من الحماقة ان نزعم ان شعراء تراجيـديين اقل اقتداراً لهم حكمته الفذة، وذلك بالاشارة على سبيل المثال الى شعـراء القرن الرابع ق.م، الذين يبـدو انهم كانوا الى حد كبير موضـع اهتمام أفلاطون وأرسطو وهما يكتبان، وطريقة حياة سقراط ونمط ابـداعه امران غير عاديين بين الفلاسفة، وشتان ما بينهما وبين طريقـة ونمط افلاطـون، وذلك على الرغم من ان معظم ما نعـرفه عن سقـراط مستمد من افـلاطـون، فلم يكتب سقـراط عن الشعـر، ولم يكن يكترث بـه كثيراً او يتحمس لـه ولم يـرحل عن موطنه، لم يؤسس منشأة ولم يبد ولعًا بـالعمل الاداري، على حين سافر افلاطون كثيراً، وأسس وتولى رئاسة الاكاديمية، وهي اول جـامعة في الغرب. وطور شكلاً جديـداً من اشكال الادب هو المحاورة الفلسفيـة. وأساليب و«حس» افـلاطون وارسطـو هما من الاختـلاف الى الحد الذي قيل معـه ان كل

انسان اما ان يكون افلاطونيًا او ارسطيًا .

من الجلي انه مما لا طائل وراءه هنا ان نصدر التعميمات حول الفلسفة من جانب والتراجيديا من جانب اخر متناولين سقراط ، باعتباره ممثلا للفلسفة او للفلاسفة العظام . وبانطلاقنا في موضوعات هذا الكتاب سنبحث الاشكال المتباينة ، التي يتبدى لنا فيها الشعراء على اختلافهم ، وعلى الرغم من انهم ليسوا جميعًا على قدر واحد من الحكمة ، فلن نجد من المفيد ان نتساءل عما اذا كان هوميروس اوفر حكمة من يوريبيديس او العكس .

ان ما تدعو الحاجة الى تأكيده ، ابتداء هو ان افتراض سقراط وأفلاطون وأرسطو انهم كانوا اوفر حكمة من الشعراء التراجيديين هو امر خلافي ، على نحو عميق ، بل ان افتقارهم الى التواضع يطرح التساؤلات حقًا بشأن حكمتهم .

اذا كان سقراط على حق فيما يتعلق بجهل الانسان الحتمي ، فان افلاطون وأرسطو كانا ، شأن من استهدفهم سقراط بسخريته ، يظنان انهما يعرفان ما لا يعرفانه في الحقيقة ، من هنا يفتقران للحكمة . ولكن هل كان سوفوكليس يظن انه يعرف مالا يعرف؟ ام تراه كان اكثر وعيًا بالقيود التي تكبل الانسان من أفلاطون وارسطو؟

(٢) اشارات افلاطون الى الثلاثة الكبار

كتب أفلاطون في غمار معارضاته للشعراء بحسبانه وريثًا لاكزينوفانس وهيرقليطس وسقراط . غير انه ، خلافًا لهم ، كتب عن الشعر مطولاً في العديد من محاوراته ، وأبدى اهتمامًا خاصًا بالتراجيديا في أطول عملين له وهما عمليه الاطول اي «الجمهورية» و «القوانين» .

وإذا أخذنا في الاعتبار المجال الذي يخصصه للتراجيديا ، فيبدو ملحوظًا انه لا يذكر سوفوكليس الا مرتين فقط ، ولا يأتي على ذكر اي من مسرحياته قط . ونجد في «الجمهورية» اشارة عرضية وترد في أماكن نادرة يوردها في الكتاب الاول (٣٢٩) قبل ان تبدأ مناقشة الشعر بحيز ليس بالصغير . وفي محاورة «فايدروس» يطلب منا ان نتصور رد فعل طبيب على رجل يزعم انه يضارعه حنكة في الطب ، لا لشيء الا لأنه تملك ناصية بعض طرق للعلاج رغم انه لا يعلم . « اي المريض ينبغي ان يعطى العلاجات المختلفة ومتى ، وطوال اي فترة» (٦) ثم يطلب من فايدروس ان يتصور رد فعل سوفوكليس او يوريبيديس ، اذا كان رجل ما يعرف كيف ينظم انواعًا شتى من المقاطع الشعرية ، ولكنه لا يدري كيف يرتبها على النحو الصحيح لتشكل مسرحية محكمة البناء ، يقينًا سيسخران منه ، ويقولان له : «ان ما يعرفه ليس تأليفًا تراجيديًا ، وانما اسلافه من الاشكال الفنية»(٧) . ولكن سوفوكليس لا يتم النظر في أعماله قط ، في غمار معارضات أفلاطون للشعراء التراجيديين .

اما يوربيديس فإنه أفضل حالاً ، وان لم يكن كثيرًا . وفي «أيون» يقول سقراط «ثمة ربوبية

تحركك، كتلك الكامنة في الحجر الذي يطلق عليه يوربيديس المغناطيس، وان كان معروفًا باسم حجر هرقلية (٥٣٣ جي) ونجد في محاورة «جورجياس» ما يمكن ان ندعوه بالمقتطفات الاربعة المألوفة في مسرحيتين مفقودتين (٤٨٤ - ٤٨٦، ٤٩٢). وفي محاورة «المائدة» نصادف مقتطفين مألوفين آخرين، احدهما من مسرحية مفقودة (١٧٧) والآخر من مسرحية هيبوليتوس (١٩٩) والمقتطف الاخير يتكرر في محاورة «تيتياتوس» وفي غمار هجمات افلاطون على الشعراء، لا يرد ذكر يوربيديس الا مرة واحدة، وهذه هي الاشارة الوحيدة الباقية له في المحاورات، باستثناء ثلاثة مقتطفات عابرة، ترد في محاورتيّ «القبيادس» الاولى والثانية، ولكن كل دارسي أفلاطون، على وجه التقريب، يعتبرون هذين العملين منحولين. والاشارة الوحيدة ذات الاهمية الى يوربيديس نجدها في «الجمهورية» حيث يوجه الاتهام الى يوربيديس بأنه يشيد بالطاغية باعتباره شبيهًا بالآله، ويقول سقراط: «سيعذرنا الشعراء التراجيديون لأنهم حكماء. . . اذا لم نرحب بهم في دولتنا لأنهم مجّدوا الطغاة» (٥٦٨ جي) وليس هذا بالانصاف ليوربيديس، كما انه اقل انصافًا لسوفوكليس، ويصل الى حد مجافاة العقل في حالة اسخيلوس، ويشكل حالة مثالية للتعميم غير المسئول على أساس بيت واحد، انتزع من سياقه.

يرد اسم اسخيلوس بصورة أكثر تواترًا، ثماني مرات في الجمهورية (٨) ومرة واحدة في كل من محاورات «يوتيديموس» (٢٩١) «المائدة» و«فيدون» ومعظم مرات الورود تلك هي استخدامات عرضية لعبارات موفقة، لكن مقطعين يبدوان محل خلاف، على نحو لا اهمية له، ويتم ابراز ثلاثة مقتطفات باعتبارها امثلة من تأثير الشعراء السيء على نفوس الشباب.

«الآن نجد أن هذا الدرب الى العالم الآخر ليس كما يقول اسخيلوس في مسرحية «تيليفوس» طريقًا وحيدًا ومستقيماً، ولئن كان الامر كذلك لما دعت الحاجة الى دليل، اذ لن يستطيع احد ان يضل الطريق اليه». ان هذه الاشارة، التي ترد في محاورة «فيدون» (١٠٧ جي) لا أهمية لها، شأن المجادلة في محاورة «المائدة» بالقول ان باتروكلوس كان عاشق أخيل« كان عاشقه لا معشوقه (فالفكرة القائلة بأن باتروكلوس كان هو المعشوق هي خطأ أحمق ارتكبه اسخيلوس، ذلك أن أخيل كان يقينًا أجمل الاثنين، بل وأجمل من الأبطال الآخرين جميعًا، وكما يبلغنا هوميروس، فقد كان لا يزال أمرد وأصغر سنًا بكثير» (١٧٩ جي).

أخيرًا، فان المقتطفات الثلاثة التي تبرز في الهجوم المركز على الشعراء تدور حول موضوع واحد: حيث يمضي باسخيلوس ليقوم بأشق المهام جزاء وفاقًا على تشكيكه في أخلاق الآلهة، او كما عبر أفلاطون لتقوله «بالاكاذيب» عنهم (الجمهورية ٣٨٠-٣٨٣) وتستمد المقتطفات من مسرحيات مفقودة: الاول من مسرحية «نيوبي»: «ان الرب يبث الذنب بين البشر حينما يرغب في القضاء نهائيًا على آل بيت بعينه» (٣٨٠) (٩) ولعله يمكن الذهاب الى القول بأن في هذا البيت من الشعر من الحكمة ما يفوق المزاعم التي وضعها افلاطون في مواجهته. ولكن رؤية اسخيلوس للعالم ستكون موضع

بحث في فصل تال، فلنكتف هنا بالقول بأنه من اليسير ايراد ابيات اكثر اثارة للشعور بالصدمة من تضاعيف مسرحياته الموجودة بين ايدينا وبصفة خاصة من مسرحيته «بروميثيوس».

دعنا، قبل ان نتناول آراء أفلاطون، نضيف القول بأن ارسطو فانيس لا تجري مناقشته، ولا يقتطف من أعماله شيء قط في المحاورات على الرغم من ان ذكره يرد في «الدفاع» وانه احد المتحدثين في محاورة «المائدة»، ويرد ذكر بندار Pindar بصورة أقل من اسخيلوس غالبًا، ويرد ذكر هزيود ما يزيد على اربعين مرة ويتواتر ذكر هوميروس على نحو دائم، ويتم ايراد حوالي اربعة وعشرين مقتطفًا من «الاوديسة» وحوالي مائة مقطع من «الالياذة»، وهناك حوالي خمسين احالة واشارة الى هوميروس، على وجه التقريب، واجمالا نقول ان افلاطون كان يحب الشعر، ويشعر بأنه في داره حينما يكون في رحاب هوميروس وهزيود، اما المقاطع والمواقف الدرامية فهي اقل ورودًا الى ذهنه، ولم يحدث قط ان ذكر او اقتطف مسرحيات سوفوكليس، وهو يذهب الى القول على نحو تفصيلي في «الجمهورية» و«القوانين» على حد سواء بأن تأثير التراجيديا كان تأثيرًا شريرًا، وان الشعراء التراجيديين لا ينبغي السماح لهم بدخول المدينة المثالية، لكنه لم يعتقد في هذا الصدد انه من الضروري بحث اعظم التراجيديات التي كتب العديد منها خلال حياته. ترى ماذا كان يمكن ان يكون عليه رأيه في كاتب يذهب الى القول بابعاد الفلاسفة دون ان يبحث في امر سقراط وأفلاطون نفسه؟!

(٣) الجمهورية ٣٧٦ ـ ٤٠٣

لسنا هنا في حاجة الى دراسة مطولة لأفكار أفلاطون حول التراجيديا، فمعظمها موجود في مؤلفه «الجمهورية» الذي ربما كان بوسعنا اعتباره اكثر الكتب الفلسفية ذيوعًا وانتشارًا. وقد يكون في موجز قصير الكفاية. ولكن اذا تجنبنا هذا الموجز بدوره، فاننا سنفتقر الى المنظور السليم لأرسطو ومن تبعوه، الذين ينبغي النظر اليهم في الوقت الذي تشكل أعمال أفلاطون خلفيته، وان كان ذلك لا يحدث في غالب الاحيان.

في «الجمهورية» ثلاثة مقاطع تعنينا، الاول والاطول من بينها يمتد من ٣٧٦ الى ٤٠٣، ويتناول مكانة الادب في التربية والحاجة الى الرقابة. والمقدمة الاساسية ها هنا قوية وتذكر القارىء المنكب على مؤلفات الكتاب المحدثين بفرويد فورًا. فالطفولة المبكرة هي الفترة التي تتشكل فيها الشخصية، من ثم فان القصص التي تروى للأطفال لا يمكن استبعادها باعتبارها امورًا تافهة. وفي المدينة المثالية سيكون مناط اهتمامنا الاول هو الاشراف على اعداد الحكايات والاساطير رافضين كل ما لا يرضينا. وفي غمار هذه العملية ينبغي تنحية معظم القصص المستخدمة في الوقت الراهن. وبصفة خاصة تلك التي رواها هوميروس وهزيود والشعراء بصفة عامة. (١٠).

وينطلق أفلاطون منتقدًا الشعر التقليدي، أولاً لمضمونه، ثم لشكله، وتنقسم اعتراضاته على المضمون الى قسمين: فالشعراء اساءوا تقديم ما هو الهي ثم ان لهم تأثيرًا ضارًا على الاخلاقيات.

فيما يتعلق بما هـو الهي ، ليـس تعـدد الآلهة قضيـة تثـار على نحـو مـا كـان عليـه الحال عنـد اكزينوفانس . يمكن بصفة عامة القول بأن أسفار العهد القديم هي التي قدمت للوعي الغربي التناقض الحاد بين الاعتقاد في آلهة عديدة والايمان برب واحد . وبمعنى ما من المعاني ، كان الاغريق اكثر تغلغلاً بهذا الصدد كما كانـوا مستشعرين على نحو ما اصر اكزينـوفانس انه : «ما من انسـان يعرف او سيعرف حقيقة الآلهة . وقد كانوا مقتنعين بأن الحديث عما هو الهي من شأنه ان يكون حتماً ذا طابع شعري ، وانه لا ينبغي ان يفهم حرفيًا ، ولم يأخذوا مأخذ الجد الى حد كبير تطبيق علم الحساب على ما هو الهي . وقد يفترض المرء ان أفلاطـون ، من شأنه ان يكون مختلفًـا عن الشعراء في هذه النقطـة ، لكنه كان أبعـد ما يكـون عن المضي الى خـاتمة الشـوط بـالمحـاولات السـابقـة لسقـراط لتحـريـر الانسـان من التفكير الاسطـوري ، فقد كـان هو نفسـه يحب ابتكـار الاساطير الـلاأخلاقيـة ، ولم يكن يعنيـه اكثر ممـا يعني اسخيلوس ما اذا كان الحديث عما هو الهي يتم بصيغة المفرد او الجمع .

من الممكن طرح النقاط الثـلاث التي انتقد أفلاطون بشأنها التناول الشعـري للآلهة ، على نحو غاية في البساطة . يقول أفلاطون ان ما هو الهي مسئول عن الخير وحده لا عن الشر ، وانه لا يتغير قط ، ولا يكـذب او يخدع . ومن المحتمل ان يقف القـارىء الى جـانب افـلاطـون فيما يتعلق بهذه النقـاط جميعها ، حتى وان كان قد خسر إيمانـه بأي معتقدات دينية قوية ، الامر الذي يـوضح ان افلاطون كان على حق فيما يتعلق بأهمية ما يتعلمه الناس في الطفولة المبكرة .

ورغم هذا كله ، فان هذا المفهوم الاخلاقي للإلهي مثير للخلاف ، وهناك الكثير مما يمكن قوله لصالح وجهـة النظر التي سبقت هـذا المفهوم والتي وجـدت التعبير عنها ، لا في بيت الشعـر السالف الـذكر فحسب والمقتطف من مسرحيـة «نيربي» لاسخيلوس وانما في أعمال اخـرى للشعراء ، من بينهـا «أجاممنون» «٤٨٥ وما بعده» والختام التأكيدي الحاسـم لمسرحية سوفوكليس الموسومة «التراقيات» . . ونحن نصادف تقابلاً مماثلاً لوجهة نظر اسبق زمنيًـا وأكثر واقعية ، واللاهوت التالي الاكثر طوباوية في الكتاب المقدس . وخوفًا من ان نفترض عن غير حق ان موضع النزاع هو بين لاهوت افلاطون المصفى وأفكـار هوميروس وهـزيود الفجـة عن الآلهة ، ينبغي ان نضع في اعتبارنـا تعبيرات عن وجهة النظـر الاقدم في العهد القديم :

«ام يضرب بالبوق في مدينة
والشعب لا يرتعد؟
هل تحدث بلية في مدينة
والرب لم يصنعها (عاموس : ٣-٦)
«من فم العلى
الا تخرج الشرور والخير؟» (مراثي ارميا : ٣-٣٨)

«أنا الرب
وليس آخر
مصدر النور وخالق الظلمة
صانع السلام وخالق الشر
انا الرب صانع كل هذه» . . *
(اشعيا: ٤٥-٥ وما بعدها)
الخير نقبل من عند الله
والشر لا نقبل؟ (ايوب: ٢ ـ ١٥)
وقد قمت في غير هذا الموضع بتناول التطور الذي قاد من هذا المنظور المبكر الى منظور حرّ، قال:
«مالكم انتم تضربون هذا المثل
على أرض اسرائيل
قائلين الآباء أكلوا الحصرم
وأسنان الأبناء ضرست؟
حي أنا يقول السيد الرب
لا يكون لكم من بعد ان تضربوا هذا المثل في اسرائيل» (١٨-٢).

«ان هي الا خطوة اخرى حتى نتيقن من ان الرب عادل، رغم المظاهر، وانه عادل، ليس في تلك الايام، في مستقبل بعيد ستتغير الامور، وسيصبح الرب عادلاً فحسب، وانما هو عادل الآن. والعهد الجديد يؤكد لنا واصلاً الى ذروة تطور بدأ في اليهودية المترعرعة بالمنفى: الرب كامل. . وعند هذه النقطة تخلق مشكلة المعاناة المحيرة، وفي الوقت نفسه تغدو متعذرة الحل، ما لم يتم التخلي، إما عن الايمان التقليدي بقوة الرب التي لا حد لها، او الايمان بعدله ورحمته السابغين (١١).

لم يتناول افلاطون مشكلة المعاناة المألوفة لنا من خلال اللاهوت المسيحي: فهو لم يؤكد قدرة الرب الكلية، ولكن في ضوء خلع الطابع الاخلاقي على الإلهي، نراه خطا الخطوة ذاتها التي قام بها اليهود قبل ذلك بفترة قصيرة، وقد كان سوفوكليس رغم ذلك، اكثر قربًا من عاموس.

لا تعدو هذه التأملات ان تكون أفكارًا تمهيدية. وعلى مطالعي أفلاطون الا يخضعوا لسلطان التدريب الذي تلقوه في طفولتهم والا يوافقوه حينما يقول: «ليس الإلهي، بما انه خير، وعلى نحو ما يقول معظم الناس، مسئولاً عن كل شيء يحدث للبشر، وانما عن جانب محدود؛ ذلك ان الامور

---

* تمت مراجعة كافة الاحالات عن الكتاب المقدس، طبعة دار الكتاب المقدس الصادرة في القاهرة عام ١٩٨٠.
(هـ.م.)

الخيرة في حياة الانسان اقل كثيراً من الشر». انه هنا يتحدث باعتباره معاصراً لسوفوكليس الشاب، لا على نحو ما يتحدث الاميركي العادي «وبينما ينبغي ان نعزو الخير الى السماء وحدها، فعلينا ان نبحث في سواهـا عن سبب الشرور» (٣٧٩) ذلك يبـدو طـرحـًا مسيحيًا لا تعبيراً عـن آراء اسخيلـوس وسوفوكليس. حقًا ان افـلاطون نفسه يورد اسخيلوس في معرض المخالفة في الصفحة التالية لفقرته السـابقة، حيث يقـول: «ان الـرب يبث الـذنب بين البشر حينما يرغـب في القضاء نهائيًا على آل بيت بعينه».

لقد عبر جوتـه، ذات مرة، عن الرأي الاغريقي الأقدم في قصيـدة قصيرة له بعنوان: «من لم يتبلغ خبزه بدموعه» يقول فيها:

من لم يتبلغ خبزه بدموعه أبداً
من لم يقتعد عبر ساعات الليل الحزينة قط
فراشه مهدًا يبكي،
لا يعرف سلطانك أيتها السماء.
تمضين بنا الى رحاب الحياة،
تبقين الفقير في الذنب والعوز،
ثم تدعينه يتجرع الم:
وقد ثأرت لكل ذنوب الارض (١٢)

ربّما كان حريّا بأسخيلوس ان يضيف ان الانتقام من مقترفي الذنـوب كان مضاعفًا او جاء فائقًا للضعف. وهنا ايضًا يمكن ان نورد انبياء العهد القـديم في السياق ذاته حتى في مرحلة المنفى حينما بدأ اشعيا رسالته بالقول:

انها قد قبلت من يد الرب
ضعفين عن كل خطاياها (٤٠ ـ ٢)

ويقترب سفـر صموئيل الثـاني من شعـر اسخيلوس الـذي أثـار ضيق أفـلاطون ولم يبـد اقل استفزازًا لمؤلف اخبار الايـام الاول، الذي قام بناء على ذلك بتنقيح القصة، وذلك بـالنظر الى موضع آخر بحثًا عن سبب الشرور» وتقديم الشيطان باعتباره القائم ببث الذنب (٢١-١)، «كما لو كان ذلك يمكن ان يحل المشكلة، فيما يفترض ان للرب كل القدرة.

حينما ذهب أفـلاطون الى القـول بأن الالهي لا يتغير (٣٨٠)، كان يضع في اعتبـاره بالاسـاس القصص التي تتخذ فيها الآلهة اشكال البشر والحيوانات (سنبحث بعض المقاطع الشعرية من هذا النوع في الفصل الذي سنعقده عن هوميروس) غير انه كان يعارض ضمنًا رأي اسخيلوس القائل بأن زيوس كان طاغيًا كإله شاب، وأنه اضطر الى تعلم الحكمة بالتدريج.

أخيراً يقول أفـلاطون ان الآلهة لا تكذب ولا تخدع أحـداً (٣٨٢) وفي هذا السياق ايضًا يورد

أبياتًا مـن احدى مسرحيات اسخيلوس المفقودة كمثـال على نوعية الشعر الـذي لا يطيق احتماله. ولما كان أفلاطون في هذه المقـاطع يبدو اكثر اخلاقية من الشعراء فانه من الجدير بالـذكر ان نلاحظ انه بعد هذا الموضع بصفحات قلائل يذهب الى القول بأن تلك الاكاذيب أو ضروب الزيف تلك او الخديعة، وان كـانت بـلا جـدوى بـالنسبـة لـلآلهة، الا انها في صـالح البشر، وأنـه لا ينبغي السماح لـلافـراد بـاستغلالها، لكن على الحكـام احتكـارها وعلى الـرعيـة التنازل لهم عنهـا : انهم ينبغي ان «يسمح لهم بالكذب تحقيقًا للصالح العام» (١٣).

لنكتف بهذا القـدر من الحديث عن الإلهي. اما انتقـادات أفـلاطون الاخـرى لمضامين الشعـر التراجيدي فتدور حـول تأثيره على الاخلاقيات والطريقـة التي يعتقد انه يقـوض بها الشجاعة والجرأة وضبط النفس والعدالة، فـالتوصيفات الشعرية لأهوال العـالم الآخر تجعل البشر يخشون الموت. (من المثير للاهتمام ان نتساءل، اليوم وبعد حـوالي ألفي عام، عن المدى الذي وصل اليه الخوف الشائع من الموت في أعقاب عشرين قرنًا من المسيحية.).

يعتبر أفلاطون أنه من الواضح ان الانسان لا يمكن ان يتجرد من خشية الموت ويؤثر الموت في ساحـة الوغى على الهزيمة والعبـودية اذا كان يـؤمن بعالم آخر. وكـان يؤثر حـذف تلك الابيات التي جـاءت على لسان اخيل في الجحيـم : «اني لأوثر ان اكـون على الارض خـادمًا يكتري جهـده رجل لا يملك ارضًا يتبلغ بالكفاف على ان اكون ملكًا متوجًا على كل الموتى الهالكين» (١٤)*.

على هذا النحو يبدأ الكتـاب الثالث من «الجمهورية» وكل الامثلة التصويـرية هنا مستمدة من اشعار هوميروس، ومن «الالياذة» غالبًا، ويوضح افلاطون ان جمال المقاطع التي يود حذفها لا يغيب عنه، يقـول: ينبغي ان نستميح هوميروس والشعـراء الآخرين عـذراً، اذا حذفنـا هذه المقـاطع وما يماثلها، لا لأنها تجافي روح الشعر، او لافتقارها للجـاذبية التي تشد بها اسماع الجمهور، وانما لأنه كلما عظمت جاذبيتها الشعرية تدنت صلاحيتها لآذان الفتية والـرجال الذين خلقوا ليكونوا احراراً والذين ينبغي ان يخشوا العبودية اكثر من الموت (٣٨٧ جي).

يعدد افـلاطون مقاطع من اشعار هـوميروس «يكفي جرسها ذاته ليجعل جسـد المرء يقشعر» وهو يؤثـر حذفها، شأن مقاطع توجع الابطال المعـروفين العديدة. . وعلى حين انه لا يذكر تـراجيديا بعينها في هـذا الصدد، فـإنه كـان بمقدوره الاشارة الى «فيلـوكتيتوس» و«التراقيـات» لسوفـوكليس، باعتبارهما نمـوذجين صارخين، ذلك لأن فيلوكتيتوس وهـرقل يصرخان ألماً وينوحان معـدِّدين الوان

---

* للمزيد من التفاصيل عن الموت عند أفلاطون راجع: الفصل الذي يحمل عنوان: «افلاطون: الموت هو انعتاق النفس من الجسم» في كتاب، «الموت في الفكر الغربي» من تأليف جاك شورون وتـرجمتنا، اصدره المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت في ابريل ١٩٨٤ في اطار سلسلة «عالم المعرفة».

(هـ. م)

عذابها.

وهنـاك الكثير مما يقـال في الاطار ذاتـه: فالشعـر الذي يشجع الاغـراق في الضحك ينبغي ان يحظر الى جوار اي شيء قد يقـوض الاعتماد على النفس والشرف، وينبغي ان نكتفي هنا باقتطاف ذروة هذا الجزء من طرحه، لأنه هنا وعلى الرغم من عدم ذكر أفلاطون للتراجيديا فان الخلاف بين أفلاطون والشعراء التراجيديين يصبح جليّا: فالشعراء وغيرهم من الرواة «يتحملون وقع أخطر الوان التضليل حـول حياة البشر، يجعلـون الخطّائين سعـداء والخيرين بـؤساء... ويـرون ان عـدالة المرء تجعل منـه الطرف الخاسر فيما يستفيـد الآخرون. سيتعين علينا ان نحظـر مثل هذه القصـائد والقصص ونأمرهم بأن ينشدوا ويقصّوا نقيضها» (٣٩٢).

هكذا، فقـد كان أفـلاطون على استعداد لمنع مسرحيتي «انتيجـونا» و«الكترا» لسـوفوكليس، وكذلك من اعمال يوربيـديس مسرحيات «ميديا» و«هيبوليتوس» و«الطـرواديات»، ولأسباب مختلفة مسرحية «الكترا» وذلك اذا كان لنا ان نحدد نتائج محدودة فحسب لمبادىء أفلاطون. حقّا ان وجهات نظـره تقترب من وجهات النظـر المطـروحة في القـوانين التي كـانت تحكم الصور المتحـركـة في بدايـة ظهورها. ولو ان القول بأن الجريمة لا تفيد وان الفضيلة تعود بالخير دومًا على صاحبها كان قانونًا لتم تجريم معظم التراجيديات.

واذا قدر لمسرحيـة «السيتيس» ليوربيديس ان تنـال العفو، لأن فضيلة البطلـة تلقى مكافأتها، وتنتهي المسرحية نهاية سعيـدة لأسعدنا ذلك، على الرغم من ان ذلك المنطق يظـل بعيدًا عن روح هذا العمل، ولكن هذه المسرحية كـان من شأنها ان تحظر لثلاثة أسباب، على الاقل فسلوك هـرقل أبعد ما يكون عن اللياقة، ولا يناسب بطلاً شهيرًا ينبغي ان يتخذه الشباب قدوة لهم. اننا مستدعون للسخرية منه، وهو يتخبط في سكره، ثم ان سلوك الملك ليس نبيلاً على الاطلاق، وانما هو مبني على الخوف من الموت، وأخيرًا سنجد انه ما من مسرحية على الاطلاق يمكن السماح بعرضها.

دعنا، قبل العودة الى بحث هذه النقطة، نلقي نظـرة قصيرة على مسرحية يوربيديس الموسومة بـ «إيفيجينيا في اوليس» وهي واحـدة من آخر مسرحيتين نظمهما. وتندرج ضمن مسرحيات عـديدة ليوربيديس، تمضي فيها شابة الى حتفهـا، دونما خوف، وقد ضحى بها من اجل الآخرين (من المتعذر ان نفهم السبب الذي من اجلـه اكتسب يوربيـديس شهرة باعتبـاره ممن يمقتون النساء في مسرحيـاته، ذلك انه ربما لم يبدع شـاعر عظيم آخر مثل هذا العدد الكبير من النسوة الـلاتي يجعلن الرجال المحيطين بهن يتراجعـون أمـامهن، وقد خضبت حمرة الخجل وجنـاتهم)، ونحن نعلم، في اطـار الصـورة التي وصلت بها الينا المسرحية، ان ايفيجينيا لم تمت حقا على المذبح، وانما نقلت الى ارض اخرى، وهي بلاد «تاوريس» الأمـر الذي يتفق مع مسرحيـة سابقـة زمنياً ليـوربيديس، هي افيجنيا في تـاوريس. لكن النهاية الحالية تبـدو منحولة، حتى ان كانت النهاية الاصلية التي نظمها يـوربيديس ذات طابع توافقي

كذلك، فلربما اختتمتها بخطاب تلقيه ارتميس * وانه لموضع مناقشة ما اذا كانت المسرحية ستغدو افضل اذا انتهت على نحو تراجيدي. ولا تعدو النقطة التي يتعين علينا ان نلاحظها في السياق الحالي أن تكون تطبيقًا للمبادىء التي يقول بها أفلاطون، فان مثل هذه النهايات قد تقحم على التراجيديات، خوفًا من ان ينظر الى النبلاء من الرجال والنبيلات من النساء على انهم لا بد لهم من نهاية تثير الاشفاق.

غير ان هذه الافكار لا تأخذ في الحسبان كل وجهات نظر أفلاطون التي تعنينا هنا، لقد حان الوقت للنظر في اعتراضاته على الشكل الدرامي والاسس التي عليها يحظر «كل» عروض المسرحيات. انه لا يوافق على وجود ممثلين: فكل رجل وكل امرأة ينبغي ان يدرب على القيام بدور واحد في المجتمع، دور واحد فحسب، كل ينبغي ان يعد لدور واحد، وكل مخلوق بشري له وظيفة واحدة تناسبه (٣٩٤).

يناقش أفلاطون الشعر باعتباره جزءًا من برنامج تربوي لمدينته المثالية. وهذا الجزء يذكرنا بقربه من نظام الطوائف الاجتماعية الذي نصادفه على سبيل المثال في البهاجافدجيتا Bhagavadgita يقينًا إن افلاطون يخالف الصيغة الهندية بأنه لا يدعو الى نظام وراثي صارم، فهو يسمح بالاستثناء العرضي الذي يقوم في اطاره والدان بدفع ولدهما ليخصص لطبقة مختلفة عن طبقتهما، ورغماً عن ذلك، فان مفهوم افلاطون عن الانسان، على نحو ما يحدده في «الجمهورية»، له طابع متصلب، يبدو جليًا في هذه النقطة. ويتم تناول الموضوع ذاته في موضع لاحق، حيث يجري تذكيرنا بالمبدأ القائل: «على كل ان يؤدي وظيفة واحدة في المجتمع تجعلها طبيعته اكثر الوظائف ملاءمة له». (١٥).

على الرغم من انه يمكن ان يقال الكثير دفاعًا عن تقسيم العمل، فان طرح افلاطون له هو طرح غير انساني، وأبعد ما يكون عن بذل كل الجهود للتصدي لتأثيره، الذي يؤدي الى نشوء الانسان والخطر المتمثل في تدني الافراد الى مستوى الادوات، التي تتحرك لأداء وظيفة واحدة. ان أفلاطون يعتبر مثل هذا الموقف مثاليًا، وموقفه يرتبط بصورة وثيقة بنزعته الأخروية: وهو في هذا المجال ايضًا يستدعي مقارنته بالجيتا، فمدينته المثالية هي مؤسسة للاستعباد، ومن هنا فان «الجمهورية» تنتهي برؤية او بأسطورة عما سيحل بعد الموت، وأحد الموضوعات الجوهرية في هذه المحاورة يتمثل في التحرر من الذاتية والفردية.

لا يبدو الامر هنا كما لو ان أعضاء الطبقة الحاكمة بمقدورهم تنمية شخصياتهم والتمتع بحرية تحرم منها الجماهير الكادحة، كما انه لا يبدو ان البنية بأسرها قصد بها السماح بتكوين طبقة محدودة من أمثال ليونارد ووجوته عند القمة، ولا يظهر ان المغزى هو افراز قلة من الشخصيات الفذة، التي لا

* ارتميس: ربة القمر في الميثولوجيا اليونانية، اخت أبوللو، وابنة زيوس، وهي: كذلك ربة الصيد والغاب المجللة بالضباب، عالمها هو الليل والضباب، عذراء ابدية، لم تنجح في أي حب رغم حسنها.

(هـ.م)

سبيل الى تقليدها، مثل سقراط، بل الأمر على العكس، فعلى الرغم من ان مبادىء «الجمهورية» تطرح على لسان سقراط، فمن الجلي انه ما من مثيل لسقراط يمكن ان ينمو في مثل هذه المدينة، والطبقة الحاكمة تتمتع بحرية وبخصوصية أقل مما يتمتع به الصناع والتجار. ان مملكة الحكام لا تنتمي الى هذا العالم، وهم يحكمون المدينة لأن ذلك جزء من وظيفتهم وواجبهم فحسب، بل انهم في الحقيقة يتعرضون لخديعة مضاعفة للانقسام الطبيعي للبشر الى ثلاث طبقات (٤١٤) والحظ الذي من خلاله تخصص لهم زوجاتهم دون ان يعرفوا ان نتيجته محدّدة سلفًا (٤٥٩) انهم يربون على تقدير هذا العالم بأقل كثيراً مما يقدرون عالمًا آخر تتوج فيه الافكار والصور. وبينما تقدر الرياضيات تقديراً رفيعًا، لأنها ترتفع ببصائر البشر فوق عالم الادراك الحسي باتجاه المملكة الاسمى، فإن الفن يميل الى تمجيد هذا العالم ويغري البشر بالنظر في الاتجاه الخاطىء.

(٤) الجمهورية ٦ - ٧، ١٠

هذه الموضوعة يتم تطويرها في المقطعين الآخرين الأكثر طولاً في «الجمهورية» واللذين يتناولان التراجيديا. وأول هذين المقطعين هو قلب المحاورة ذاته، ويضم نهاية الكتاب السادس وبداية الكتاب السابع، ويتناول تصور افلاطون للواقع، اولاً في اطار الصور المجردة للخط المتشعب، ثم عن طريق طرح قصة الكهف الرمزية (٥٠٩ وما بعدها)، التي لا تفارق الذهن. ولعل موجزاً مقتضبًا لهذه الافكار يكفي لخدمة أغراضنا هنا.

هناك اربعة مستويات للواقع، في قمتها الصور أو المثل، وتحتها الموضوعات الرياضية، تليها الموضوعات المرئية التي نعيش وسطها، وعند القاع الصور التي تنتمي الى نوعية الظلال والانعكاسات على سطح الماء. وبتطابق مع هذه المستويات الأربعة المعرفة، التفكير، الرأي، و التخيل، ونحن نحيا بصفة عامة عند المستوى الثالث، والامر يقتضي جهداً حقيقيًا. فيما يتعلق بالتربية لتحريرنا من هذا العالم المزدوج الأبعاد، الذي تمثله في قصة الكهف الرمزية ظلال على جدران الكهف، ولتغيير وضعنا من حيث دفع الروح الى تأمل الواقع، والتدريب في مجال الرياضيات يشكل الخطوط الكبرى الاولى في الاتجاه الصحيح نحو التجريدات، او لنقل نحو الواقع كما يراه أفلاطون.

من الواضح ان رؤية أفلاطون لها استلهاماتها الدينية، وتقفز الى الذهن المقارنات مع الاوبانيشاد، حيث يعتبر ادراك العالم الحسي امراً غير واقعي كذلك. وواقع افلاطون المطلق يعلو كذلك على الزمان وعلى التغيير. ولكنه، على عكس الواقع المطلق في الاوبانيشاد وكذلك عند بارمنيدس، ليس واحداً كما ان جزئياته لا تستعصي على التمييز: فهناك العديد من الصور. غير ان الطبيعة المحددة للصور هي موضع مناقشة بين شرّاح افلاطون، غير انها لا تبدو في هذه المقاطع بمثابة

القضايـا الكلية، ذلك انـه في محاورة «بارمنيدس» التي تلي ذلك تطـرح بعض الانتقادات في مـواجهة صياغـة افلاطون السـابقة لنظريـة الصورة، ويشار الى انـه بمقتضى تلك النظرية هنـاك صور للجمال وللخير بينما من غير اليقيني أن تكـون هناك صور لـلانسان، للنـار او للماء، بينما من العبث افتراض ضرورة وجود صور للشعر او الطين او القاذروات، بوسع المرء فيما يبدو ان يستنتج أن احدى الطرق التي وصل بها افلاطون الى نظـريته عن الصور على الاقل تمتد من تعدد الآلهة التقليـدي عند الاغريق، وتمضي عبر تفنيد متشـدد لخلع الصفات البشرية على الآلهة، وليست صور الجمال والحكمـة الا الربتين القـديستين افروديت * وبالاس اثينا * * وقد ضغط جـوهرهما اللاهوتي. وقد أمعـن أفلاطون في مـرحلته الاخيرة في المضي قـدمًا على هـذا الطـريق، غداً يشعـر بأنه مـذنب لاقترافـه خطأ في شبابـه، باستعباد الشعر والطين والقاذورات. لكننا في الوقت الراهن لا نزال بين يدي النظر في «الجمهورية».

يضم الجزء الاخير المسهب في المحـاورة التي تتناول مـوضـوعنا، النصف الاول من الكتـاب العاشر «٥٩٥ – ٦٠٨» وربما اضيف هـذا الجزء الى المحاورة في وقت لاحق، فها هنا يقـال لنا ان هناك صورة لكلِّ مجموعة من الاشياء، نطلق عليها الاسم ذاته، ونصـادف ثلاثة مستويات للواقع بدلاً من اربعـة مستويـات، ادناهـا الاعمال الفنية التي تحتل مستـوى أقل من الموضـوعات الاخـرى للتجربـة الحسية. وفي المنـاقشة السـابقة يبدو ان الاعمال الفنيـة تقع في المجال ذاته الـذي تقع فيه الموضـوعات الاخـرى المرئية، حيث أدمج أفـلاطـون الحيوانـات وكـذلك «كل شيء ينمـو او يتم صنعه» (تـرجمة جـويت) او كما تـرجمها كـورنفـورد «كل الاعمال التي ابـدعتها الطبيعـة او يـد الانسـان» أما الظـلال والانعكـاسات على سطح الماء او على الاسطح المصقـولة فتـم ابعادهـا الى المستوى الادنى. وعلى ايـة حـال، فالاعمال الفنيـة في المقطعين ترد في المستـوى الثالث. ذلك انـه في الكتاب العـاشر لا يرد ذكـر للفارق بين الصور والموضوعات الرياضية.

في الكتاب العاشر، يتحدث افلاطون عن «ثـلاثة أنواع من الأسر»: الصورة التي يقال هنا ان الها قد خلقها، وذلك على الـرغم من ان أفلاطون يصر في كل المواضع الاخرى على ان الصـور خالدة وازلية، ، الاسرة التي صنعهـا النجارون، والاسرة التي نقشها الفنـانون. وما ان يستقـر هذا التقسيم الثلاثي حتى يضيف افـلاطون قائلاً: «ان الشاعـر التراجيدي هو محُاكٍ imitator ومن ثم فانه شأن المحاكين الآخرين جميعًا منحّى ثلاث مرات عن عرش الحقيقة» وما يعنيهً أفلاطون هو ان التراجيديا،

* أفروديت: ربـة الحب والجمال والزواج في الميثولوجيـا الاغريقية، خلقها أبـوها زيوس من زبد البحـر، وخرجت من صدفة اللؤلؤة في البحر قرب قبرص (هـ. م).

* * بالاس أثينا: ربة الحكمة في الميثولوجيا الاغريقية وراعيته أثينا.

(هـ.م)

شأنها شأن اللوحات التي تنتمي الى المستوى الثالث. وليس لفظ «محاكي» imitator ترجمة مرضية حقًاللكلمة الاغريقية mimesis ، وان كانت افضل من ترجمة كورنفورد على انها تعني «فنان» art-ist ولسوف نناقش mimesis او المحاكاة والاصطلاحات المشتقة منها حينما نتناول ارسطو في الفصل التالي، فلنكتف هنا بالاشارة الى انه قبل الجملة التي اقتطفناها مباشرة عرّف أفلاطون المحاكي بأنه الإنسان الذي يقع عمله عند المستوى الثالث، حيث يقول: «فلنصف من يحتل المرتبة الثالثة في الهبوط عن الطبيعة بأنه محاك. (ترجمة جويت).

إذن فالشعراء والفنانون، بحسب ما يرد في الكتاب العاشر لا يمجدون هذا العالم فحسب، بل يدفعون بنا الى رحاب عشقه بدلاً من ان ننحّيه جانبًا، على نحو ما ينبغي ان نفعل تحقيقًا لخلاص ارواحنا، بل انهم يقومون باغرائنا لننطلق في الاتجاه الخاطىء بصورة قاطعة، لا مما يلوح ويبدو الى ما هو كائن حقًا، وانما من تماثلات خادعة الى تماثلات للتماثلات الى محض صور لعالم خداع، قلّب لا يفتأ يتبدل.

إن هذا العالم مخيب للآمال، فهو لا يفي بوعوده، وما أن يسفر الفحص الدقيق عن أنه هو كما يبدو عليه سرعان ما يتبين انه شيء آخر، بعد انقضاء فترة من الزمن. هكذا فحينما نهوي الى قرار اليأس يتاح لنا خياران. فبمقدورنا ان ننحى هذا العالم جانبًا ونسمو ببصائرنا الى مملكة اخرى فيما وراء الزمان والتغير او بوسعنا ان ننشد الراحة في رحاب الفن والشعر. وأولئك الذين يميمون شطر هرميروس وسوفوكليس من بيننا عليهم ان يدركوا اننا في نظر أفلاطون وثنيون نؤمن بالصورة، وينظر الى الشعراء باعتبارهم مدعين للنبوة.

قد يبدو هذا للقارىء المعاصر باعتباره غلوًا في الأمر، لكنه في حقيقة الأمر النقطة الجوهرية في هجوم أفلاطون على الشعراء. وليس يكفي القول بأن السياق الذي وردت فيه مناقشته تلك هو سياق سياسي، وأنه يناقش الشعر من حيث ارتباطه ببرنامجه التربوي لمدينة مثالية. فما يدفع أفلاطون الى هذه المناقشة المسهبة لمثل هذا البرنامج التربوي انما هو احباطه العميق في مواجهة أثينا التي يعرفها، وهو يجد على الأقل مصدرًا هائلاً للعلل التي يندد بها في المجال الوثني، الذي يقبع الشعراء في أساره.

ذلك هو جوهر الاندفاع الذي يقول في اطاره: «حينما نسمع القول بأن الشعراء التراجيديين ومعلمهم هوميروس يعرفون كل الفنون وأمور البشر والفضيلة بمقدار ما يعرفون الخطيئة والأمور الالهية كذلك، مدركين أنه لكي ينظم الشاعر الجيد على نحو بارع ينبغي ان يلم بموضوعه، والا فلن يتمكن من الكتابة عنه ـــ فان علينا ان نسأل أنفسنا عما اذا لم يكن هذا وهمًا «ان الناس لا يدركون ان الشعراء يتعاملون في المحاكاة عند المستوى الثالث فحسب، أي في تماثلات التماثلات، لا في الحقيقة.

أفلاطون محق قطعًا بمعنى ما من المعاني، فلن يخطر لنا ببال قط ان نفترض ان هوميروس كان يمكن

ان يكون قـائداً عسكريًا بـارعًا اكثـر مما نفترض من ان تعليقـات هيمنجواي* او «فـوكنر»** على القضايا السياسية كانت تفصح عن الحكمة بصورة خاصة، او انها مرجعية بمعنى ما. ويحسن ان نعيد الى الأذهان في هـذا الصدد بأن سوفـوكليس قد انتخب قـائداً جنبًا الى جنب مع بركليـز عقب العرض الأصلي لمسرحيـة «انتيجونـا» مباشرة، نظـراً لتأثّـر الأثينيين البالغ بهذا العمل. لكن هـذا المثال نفسـه يـوضح كيف ان أفلاطـون يجاوز الهدف بنقده. فتراجيـديا سـوفوكليس هي بشكل مـا مجرد تماثل مع حدث، لكنهـا بشكل آخر تجسـد رؤية عميقـة للوضع الانسـاني وعمقًا في الاستبصـار، ربما يعادل او حتى يتجاوز حكمـة أفلاطون. وما كنـا لننتخب سوفوكليس ليشغل منصبًا رفيعًا لهذا السبب، ولئن ظن أن براعته كشاعر تؤهله بطبيعة الحال ليكون رجل دولة شديد الحنكة او قائداً عسكريًا لما كان ذلك بالسبب الاضافي الذي يحدونا الى انتخابه، ولكن مـن الأسباب الأخرى التي تدفعنا الى الا ننتخبه عدم رغبتنا في اهدار وقته في شئون قد يكون بمقدور الآخرين الامساك بناصيتها على نحو يعادله، وذلك في الوقت الذي يستطيع فيـه، بدلاً من ذلك، ان ينظم تراجيديات لم يستطع احد ان يضـارعه فيها طوال عشرين قرنًا انقضت منذ وفاته.

يتضمن هذا الموقف شعـوراً بخيبة الأمل ربما يفوق في عمقه الاحبـاط الذي كان يعانيـه أفلاطون، والاقتنـاع بأنه حتى الانسـان الذي يتمتع بحكمـة استثنائيـة وبحسـاسية بـالغة وانسـانية عميقـة ليس بمقدوره ان يضع الأمور في نصـابها في المجال السياسي على نحو واعد بالصمود. ومـن ناحية اخرى، فان الشعر ليست أمامه فرصة لأن يحيا عمراً يتجاوز الحضارة التي ولد من صلبها، وقلة من رجالات الـدولـة هم الـذين أفـادوا الانسـانيـة على نحـو يفـوق هـوميروس، اسخيلـوس، سـوفـوكليس، ويوربيديس.

من هنـا، فان النحـو الذي يواصـل عليه أفـلاطون الحديث الـذي كنا عـاكفين على بحثه انما يجاوز الهدف، يقول: «لـو ان انسانًا ما كـان قادرا بالفعل على اتيـان الأشياء التي يمثلها وكـذلك على تقديم

---

* هيمنجواي: ارنست ميللر (١٨٩٩ - ١٩٦١) روائي وكاتب للقصة القصيرة، يعد من أبرز المبدعين الاميركيين في هذا القرن، حصل على جائزة نوبل في الأدب عام (١٩٥٤) من أبرز أعماله رواية «وداعًا للسلاح» (١٩٢٩)، الموت في الاصيل (١٩٣٢) و لمن تقرع الاجراس (١٩٣٠) و«العجوز والبحر» (١٩٥٢») انتحر باطلاق النار على نفسه في يوليو ١٩٦١، وتوالت بعد موته اصدارات الأعمال التي وجدت بين اوراقه، ومنها مقالات مختارة ورسائل مختارة، وشرع ناشر اميركي في الإعداد مؤخراً لنشر رواية مجهولة له تقلب رأسًا على عقب العديد من الآراء التي كانت سائدة حوله.

«هـ. م»

** فوكنر: وليام هاريسون «١٨٩٧ ـ ١٩٦٠» يعد من أكبر كتاب الرواية الاميركيين في هذا القرن كذلك، عرف باهتمامه في رواياته بدراسة ظواهر انحلال المجتمع الزراعي والتكوينات الاسرية التقليدية في الجنوب الاميركي. كان من الأدباء الذين تأثروا بعمق بأفكار برجسون عن الزمن، وعلاقة الوعي والذاكرة بالحياة الانسانية، واستخدم أساليب تيار الوعي والمونولوج الداخلي، وكان من مصادر إثراء اللغة الانجلو ـ أميركية أدبيًا وقاموسيًا وأسلوبيًا في نصف القرن الأخير.

«هـ. م»

صورتها فهل تعتقـد أنه سيكرس نفسـه جاداً لتقديم هذا الصـور . . . لو أنه تملك نـاصية فهم حقيقي للأعمال التي يمثلهـا لسارع الى تكـريس نفسه لاجتراحهـا في الواقع . . . لسـوف يتحرق شـوقًا الى ان يكون البطل الذي يتغنى بمدائحه اكثر من شوقه الى ان يكون الشاعر الذي يتغنى بها» (سي ـ ٥٩٩) .

من الجلي ان هـذا عبث ، فالمرء قد يـؤثر ان يكـون ناظم غنائيـات الاوليمب وفثيا * على ان يكون واحداً من الفائزين في مسابقة الألعاب الرياضية الذين اشاد بهم بندار . والفكرة القائلة بأن اسخيلوس كان حريًا به ان يفضل ان يكون اورست على ان يكون ذاته ، أو ان سوفوكليس كان من شأنه ان يفضل أن يكون اوديب أو انتيجونا بدلاً من ان ينظم الأشعار عنهما ، هي فكرة منافية للعقل .

كان نيتشه على حق حينما قال : «ما كان هوميروس ليبدع اخيـل وما كان جوته ليبدع فاوست لو ان هوميروس كان أخيل أو لو أن جوته كان فاوست» (شجرة انساب الأخلاق ـ ٣ ـ المبحث ٤) لكن هذا صحيح لأسباب تختلف تمامًا عن أسباب أفلاطون ، ومن المصادفة انه صحيح لأسباب لم يذكرها نيتشه بدوره : فأخيـل لن يكون بمقدوره ان ينظـم الياذة وفاوست الـذي بمقدوره ان يكتب «فـاوست» لن يكون فاوست الذي أبدعه جوته .

وفيما يواصل أفلاطون الحديث ، فـانه يقع بصورة متزايدة فيما يتهم الشعراء باتيـانه : فهو يضـم معًا عبارات جميلة ، يبدو وقعها مقنعًا ، فيما المرء يصغي اليها ، لأن كل شيء يتم التعبير عنه بصورة بديعة ، لكنه لا يقـدم على اقتحام غمار أي قضيـة يختلف مع الشعراء التراجيديين العظـام حولها ، وسرعـان ما تتهاوى حججـه في ضوء اعمال الذهن . فهـو يزعم ان الشعراء الذين يتملكـون ناصية الحكمـة حقًا ، بحيث يـربون البشر ويحسنـون اوضـاعهم ، كان حـريًـا بهم ان يكون لهم العـديـد من المريدين الـذين يحبـونهم . يحاسب وهو هـرميروس وهزيـود لأن معاصريهما تـركوهما يضربـان في الارض كشاعـرين متجـولين «٦٠٠» كما لـو كـان من غير الممكن ان تمضي الحكمـة دون تعرف لها او التفـات اليهـا لـدى ظهورها في بادىء الأمر . ولكنه بعد أقل من صفحتين من هذا الموضع يتهم الشعراء بتقديم «ما يرضى الذوق او يكسب مـوافقة الجمع الجاهل فحسب» «سي ـ ٦٠٢» هكـذا فان الاوراق تحشد في مـواجهة الشعراء : فلئن لم يلقـوا الترحاب باعتبـارهم من الحكماء فانهم اذن ليسوا من الحكمـة في شيء ، أما اذا كسبوا توقير واعجاب معاصريهم ، فلأنهم يقولون ما تغتبط الآذان لسماعه .

ثمة نقطة باقية لم تطرح قبلا ، وهي توضح قـوة أفلاطون الشعرية ، ويتم المضي بها قدمًا الى ما يتعلق بمعظم الشعراء . وهنـا نجد ان ترجمة كـورنفورد لأفلاطـون اكثر شـاعرية من تـرجمة جويت ، وذلك مقابل ثمن معقول قوامه حذف «قال : نعم» فيما بين الجملتين :

«جرّد ما يقولـه الشاعر من إهابه الشعري ، واعتقد انك سترى ما يـؤول اليه في اطار النثر البسيط ، انه يشبه وجهًا لم يكن قط جميلاً حينما يفقد نضارة ريعان الصبا» «٦٠١» .

---

*غنائيات ، فثيا : القصائد التي كانت تلقى في مسابقات الشعر التي كانت تقام في دلف كل تسع سنوات أولاً ، ثم كل اربع سنوات تذكاراً لصراع ابولو مع الحيه فثيا ، ونشأة وحي دلف . وقد تطورت هذه الاحتفالات من مسابقات للشعر الى مشاركة العازفين ثم المصارعين والعربات لتأخذ في النهاية طابع الالعاب التي تغنّى بندار بها .

«هـ م .»

وفي اطار الروح ذاتها قال نيتشـه في كتابه «انساني، انساني جداً» (١ ــ المبحث ١٨٩): ان الشاعر يقدم أفكاره على نحو باهر، وقد اعتلت مركبة الوزن الشعري: لأنها عادة لا تستطيع السير على قدمين».

هذا صحيح بما فيـه الكفاية «عـادة» حينما نصل الى «لغز اوديب» سنرى الى اي حـد لا ينطبق هذا في حالـة سوفوكليس. في مـواجهة الأدب بصفة عامـة، ربما نسلم عن طواعية بأن التراجيـديين الاغريق الثلاثة العظام وهـوميروس كانوا استثناءات، وان قلة من الشعراء، بأوسع معاني هـذه الكلمة، كانوا على القدر الذي بلغه اسخيلوس ويوربيديس. ليس بمقدورنـا ان نوجه اللوم لأفلاطون لإسقاطه من الحسبـان جوتـه وتولستـوي، ولكن ثمـة أمراً غير مـرض الى حـد بعيد فيما يتعلق بنقـده لـ «الشعـراء التراجيـديين ومعلمهم هـوميروس» فهـو وإن كـان قـابـلاً للتطبيق على معظم شعـراء القـرن الـرابع التراجيديين، فانه لا ينطبق على الثلاثة الكبار» (ان اصرار افـلاطون على مطالعة هوميروس بروح أقل ضروب النـزعة الاصـولية يـرجع دون شك الى الحقيقـة القائلـة بأن الكثيرين في تلك الأيـام، كانـوا يرددون «الالياذة» و «الاوديسة» بتلك الطريقة، وهو اصرار يكشف افتقاراً مذهلاً للبصيرة، وحكمة يمكن ان توصف بأي شيء الا بأنها لا حدود لها.).

وحتى لا يفترض أحد ان افلاطون مع استمرار الجدال قد احتجبت التراجيـديات عن ناظريه، فانه يختتم المناقشة بالقول: «إن كل هذا ينطبق قبل كل شيء على الشعر التراجيدي، سواء في شكل ملحمي او درامي» (٦٠٢) ويجمل ان نلاحظ ان هوميروس كان بالنسبة لأفلاطون أول الشعراء التراجيديين. وقد يذكرنا ذلك بالذكاء الذي يمكن ان يكون عليه أفلاطون. وهو بالطبع ما كان عليه معظم الوقت.

ان ما يقوله أفلاطون عن التراجيديا، في الصفحات الأخيرة من «الجمهورية»، لا يضيف الكثير الى النقاط التي طرحها من قبل في المحاورة. انه يذكـرنا بالكيفية التي تخاطب بها الدراما عواطف البشر لا عقولهم، وكيف انـه يجري إفسادنـا اذا ما استمعنا الى ابطـال هوميروس او الشعـراء التراجيديين حينما ينوحـون ويئنون ألماً. «ايمكن ان يكون من قبيل الصواب ان مشهـد رجل يتصرف على نحو يمكن ان يسخر منه المرء ويحمّر خجـلاً إن سلك سلوكاً يغدو موضع اعجاب ومشـار استمتاع بدلاً من ان يفعمنا اشمئزازاً؟.. ان مشـاعر الاشفاق التي قويت بتعـاطفنا لن يكون من اليسير كبح جماحهـا حينما نعاني بأنفسنا» (سي ـ٦٠٥) لقد غدا هذا طرحاً مألوفاً لنا الآن، لكنه يستحق ان نقتطفه في هذه الصياغة لأن مبدأ ارسطو الشهير عن «التطهير» catharsis ربما كان قد تم تطويره للتصدي لهذه النقطة.

تصل مجادلة أفلاطون في مواجهة الشعراء الى ذروتها بعد هـذا الوضع باسطر قلائل، في نهاية الفقرة ٦٠٦ وتنتهي مناقشـة الشعر بالفقرة ٦٠٨ يقول أفـلاطون: « ان الشعر يغذي ويـروي العواطف التي ينبغي ان تـذوي ويتيح لها التحكم رغم انها ينبغي التحكم بها، اذا اريـد للبشر ان ينمـوا في سعـادة وفضيلة» مـرة اخرى نسمع صرخات رثاء متنبـىء يندد بالطريق المؤدي الى الهلاك. ان علينـا ان نختار بين طريقين في الحيـاة: الشعر يصقل عواطفنـا، ولكن أفلاطون اذ يـدنو من ختام «الجمهـورية» ومن الاسطورة النهـائية عن الحياة الاخـرى، يود للعـواطف ان تهلك. فالسعادة والفضيلـة يعتمدان على حكم العقل، والصفاء المذهل الذي يتمتع به سقراط يشير باتجاه الرواقية.

لما كان أفلاطون على حساسية بالغـة، فيما يتعلق بمفاتن الشعر، او بتعبير آخر لما كان عاجزاً عن ان

يرتشـف قليلاً منـه بين الحين والآخر لينعش نفسـه ويرفع معنـوياتـه ـ او اذا كـان بمقدوره هـو القيام بذلك ، فانه لا يثق بقدرة الآخرين على معرفة المدى الذي ينبغي لهم ان يتوقفوا عنده. ومن هنا فانه يود لو يحظـر هذا السم ، كلية على وجـه التقريب ، وان لم يكن بصـورة كاملة ، فهـو بعد التسليم مجدداً بأن هوميروس كان اول الشعراء التراجيديين ، يقضي بأنه «علينا ان نظل على قناعتنا بأن التراتيل التي تنشد للآلهة ومدائح الخيرين هي الشعر الوحيد الذي ينبغي ان يسمح به في مدينتنا». تلك هي خاتمة ما يطلق عليه أفلاطون نفسه في هذا الموضع «الشجار القديم بين الفلسفة والشعر» (جي ـ ٦٠٧).

(٥) أفلاطون باعتباره شاعراً تراجيديًا

من هذا الموضع يمضي أفلاطـون ليختم الكتاب بأسطورة. فبعد انهاء جدالـه في مواجهة الشعراء، يعاود الظهور في دور الشاعر. اكثر من هذا فان المحاورة بأسرها هي نوع من القصائد ، بالمعنى الأوسع نطاقًا للكلمة ، وهو المعنى المألوف في اللغتين اليـونانية والالمانيـة. والشعراء الذين يكتبون نقـداً ادبيًا يدافعون عادة عن قضيتهـم ، وليس أفلاطون استثنـاء في هذا الصدد ، ونحن نسيء مطالعته اذا افترضنا ان الشعر الوحيـد الذي يسمح به في نهاية الأمر هو شعـر بندار ، انه يختتم حديثه بـالقول : إن علينا ان نهذب شعر هوميروس ، بحذف ما يتضارب منه مع الفضيلـة وان نحظر التراجيديا ، ونمط شعر بندار انما يسمح به لأنه ينتمي الى نوعية أوسع نطاقًا ، وظيفتها الاولى خدمة أدب أفلاطون نفسه ، وهذا يغدو واضحًا بما فيه الكفاية بمجرد بحثنا لبداية وخاتمة «الجمهورية».

ان القضية التي يعلنها في البداية هي أنه «ليس من الصواب قط ايذاء احد» (سي ـ ٣٣٥) وان تراسيما خوس يخطىء حين يزعم ان «الرجل العادل ينتهي به الأمـر دائماً وقد خرج صفر اليدين» (سي ـ ٣٤٣) ويوجه الى سقـراط التحدي الذي يدعـوه الى تجاوز قضيته القائلة بأن العـدالة أسمى من الظلم والى ان «يوضح كيف ان الاولى خير والآخـر ظلم بفضل التأثير الداخلي لكل منهما على صـاحبه سـواء أدركته الآلهة والناس ام لم يدركوه (سي ـ ٣٦٧) وهذا الطلب يطـرح بالحاح ثلاث مرات في معرض التعنيف ، والمحاورة كلها ، انطلاقًا من هذا الوضع ، تقوم بـاعتبارها محاولة للتصدي لهذا التحدي. والرد يطرح بشكل ما في الاسطورة الختامية ، وأفلاطون يتفق مع المذاهب الهندية العتيقة ، لا من حيث اعتباره عالم الادراك الحسي مظهراً فحسب ، وانما بـدعوته للايمان بتناسـخ الارواح ، وبالاعتقاد بأنه وفقًـا لقانون ذاتي لا يتطلب تدخلاً الهيا ، فان مبعثنا يعتمد على عدالتنا او ظلمنا في هذه الحياة.

من المحتمل تمامًا ان افـلاطون كـان يؤمن بهذا ، أمـا اذا لم يكن يؤمن به فـان هذه الاسطـورة تكون عنـدئذ مثـالاً على نـوعية الشعـر الـذي يسمح بـه وتـدعـو الحاجـة اليه في المدينـة المثـاليـة. ومن بين الاعتراضات المحتملة على هذه الطريقـة في التصدي للتحدي الاولى ان سقراط طلب منه ان يسقط من الحساب ، لا سمعة العادل والظالم فحسب ، وانما ثواب او عقاب كل منهما. وقد يطرح ردان على هذا الاعتراض ، أولهما وهو ليس بالـرد المرضي تمامًا هو ان المكافآت المذكورة في البدايـة تجنى في هذه الحياة الدنيا على حين يؤكد لنا في النهاية انه بغض النظر عن حظوظنا في هذه الحياة فان لنا ان نثق بوجود الوان الثواب والعقـاب بعد الموت. ان قلة من القـراء الملمين باخلاق كـانت سيرضون تمامًا عن هـذا الرد ، ولكن بوسع افلاطون كذلك الاشارة الى ان اسطورته لا تتناول الهًا قادراً يوزع الثواب والعقاب ، وانما

الامر على العكس من ذلك، فكل روح تختـار مبعثها تتأثر في اختيـارها بالحياة التي عـاشتها من قبل.

هكذا، فان افلاطـون يذهب الى القول «ـ وان لم يكن بالوَسع القول بأنـه أثبت ـ بأن العدالة افضل من الظلم بفضل التأثير الداخلي لكل منهما على صاحبه».

انه يقارن مقارنـة غريبة وغير مرضية: فهو يرفض الشعـراء التراجيديين، ويرجع ذلك الى حد كبير لأنهم غالبًا مـا يوضحون مثل تراسيماخـوس (وان لم يكن انطلاقًا من قصده» كيف ان الـرجل العادل يخرج في النهايـة بأسوأ ما في الأمر، ثم نعطى اسطـورة أفلاطون عن الخطيب المتردد مكان التراجيـديا الاغريقية في مبادلة بائسة.

غير ان هذه المقارنة ليست عـادلة بالنسبة لأفلاطون: ذلك ان «الجمهورية» ليست كتـابه الوحيد، وبمقدوره ان يشير الى كتب اخـرى، اوضح فيها على نحـو لا ينسى كيف انه مـا من شر يمكن ان يحل برجل عادل، لأن فضيلتـه هي ثواب في ذاتها، تخلق فيه ثقة صـارمة في ذاته وسعادة هـادئة وبطولية، تنتصر على الافتراء والاضطهاد والموت. وأفلاطون يلقي «الدفـاع» الى كفة الميزان في مواجهة مسرحية بـرومثيوس « لاسخيلـوس» ويلقي بـ «أقـريطيون» في مـواجهـة «انتيجونـا»، ويلقي بـ «فيـدون» في مواجهة «الطروادیات» ليوربيديس.

ان الصورة التي رسمهـا افلاطون للشهيد، الـذي يحل العقاب بساحته دونما وجـه حق، والذي لا يفقد سيطرته الهادئة على ذاته، والذي يهوى في مواجهة سلطان الطغيان دون ان ينهار صموده، والذي يواجـه الموت بربـاطة جأش كاملـة، هذه الصـورة لا موضع للخشية من وضعهـا موضع المقـارنة مع أفضل إبداعـات الشعراء التراجيديين. ولم يلق مـرور الزمن الظلال على هـذه الصورة، فهاهنـا نجد استجابـة للمعانـاة تختلف عن استجابة الشعـراء: لا دعوة لاكتشـاف الجمال، القوة، والنبل حيث لا نجد، بغير الفن، الا البؤس وحده، وانما نداء يهيب بنا ان نجعل من انفسنا ابداعات فنية تصمد لظلم البشر وللمعاناة الطبيعية.

ربما كان خير سبيل لتلخيص هذين الموقفين المختلفين من الحياة هو ان نعيد الى الاذهان التخيير الذي طرحـه أفلاطون بين قمع العواطف او تغـذيتها وريها. ان الطريقين كليهما يمكن ان يؤديـا الى الابتعاد عن الانسانية. وعلى امتداد احد الطريقين هناك توجه جمالي، او بالأحرى هناك على الأقل توجهان من هذا النوع، احدهما هـوميروس المتدفق بالحيوية، الى الحد الذي يبدو معـه اي اهتمام متطاول بمعاناة لا تدعو لها الحاجـة من منظور هذا التوجه إغراقـًا في الحساسية فحسب، اما الآخر فهو الحسـاسية الأكثر شحوبًا لمحب الجمال، الذي يبكي في المسرح، لكن البؤس في الحياة الـواقعية لا يحركه قيد أنملة، حقًا هنـاك نوعيـات لا نهاية لها تشمل ظـلالاً مختلفة من النزعـة الرومـانسية: السـاموراي * الذي يعشق الزهـور، حراس النخبة ذات المشـاعر المرهفة، ونيرون الـذي حركتـه موسيقاه الى حـد الانخراط في البكاء بينما الالاف يلقون حتفهم وسط ألسنة اللهيب. وعلى الطريق الآخـر هناك الرواقية، السمو الى

* الساموراي: لقب يطلق على أعضاء الجناح العسكري في النبالة اليابانية منذ القرون الوسطى، وكانوا يلتزمون بنوع من العرف الاخلاقي الذي يبدو لنا اليوم شديد التناقض، اذ يجمع على سبيل المثال بين عشق الشعر والزهور والنزعة الدموية الشديدة البطش، ولعل خير مصدر يمكن ان يلقي لنا الضوء على عالم الساموراي هو الكتاب التقليدي في هذا المجال الموسوم «هاجاكوري: كتاب الساموراي» وكذلك التعليق الذي كتبه الروائي الياباني الشهير يوكنيو ميشيما على هذا الكتاب تحت عنوان ميشيما عن الهاجوكوري». (هـ. م.)

مستوى معاناة المرء، ومعاناة الآخرين اذا ما تعرضوا للمعاناة، أليس هذا ضعفًا في الشخصية؟.

هل سار اي من افلاطون او الشعراء التراجيديين وراء ضروب الإغواء تلك الى الابتعاد عن الانسانية؟ لقد مضى أفلاطون في هذا الاتجاه الى حد ما، وان لم ينطلق الى الأمثلة المتطرفة التي ورد ذكرها توًا. ثمة شيء يفتقر الى الانسانية في برنامج قصد به ان يدع العواطف تذوي، وفي تربية أريد بها تدريب كل رجل وكل امرأة على دور واحد، وفي محاولة منهاجية للحيلولة بينهم وبين الشعر الذي قد يزيد من تعاطفهم، ويجعلهم يدركون امكاناتهم الكامنة في أعماقهم. ان أفلاطون في غمار حرصه على الفضيلة والسعادة، ـ بل السكون حقًا لا السعادة ـ يصبح داعية الى الزهد والنزعة التطهرية، فإنه داعية لا قدوة، ذلك ان مزاجه الخاص وعبقريته متسمان بالطابع الشعري على نحو لا علاج له، وهو يستخدم كل ألوان السحر الكامنة في الشعر حينما يندد بهذا الأخير.

يعد هوميروس في القرن الثامن ق. م.، من بين الشعراء التراجيديين لا أخلاقيًا الى حد ما، بقدر ما يمكن ان توصف الحياة ذاتها بأنها كذلك، أما وصفه بأنه لا انساني فسيكون استخدامًا لكلمة جانبها الصواب، فهناك مشاهد من نوعية وداع هكتور لاندروماخي على سبيل المثال لم يقدر لأحد ان يحسّ نبضها الانساني في قدرته على إثارة التعاطف والإشفاق. لكن بوسع المرء على وجه التقريب، ان يصف «الالياذة» بأنها ما قبل ـ انسانية، فهي تعود بنا الى عهد سالف نشهد فيه ميلاد الانسانية -pre humane. وأياً ما كان الأمر هنا، فاننا سنقوم بدراسة هوميروس مطولاً في فصل لاحق. لقد مضى اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس شوطًا اقل من ذلك الذي قطعه افلاطون نحو اللاانسانية في «الجمهورية». ولا يزال بمقدورنا ان نعود اليهم بعد اربعة وعشرين قرنًا لنتعلم معنى الانسانية، وبوسع المرء ان ينتحل كافة ضروب الاعذار والظروف المخففة لافلاطون في عدم إدراكه لهذا البعد في أعمالهم التراجيدية، لكن عدم الادراك ذاك يظل خطأ صارخًا.

(٦) القوانين

قرب ختام حياته، عاد أفلاطون الى موضوعات «الجمهورية»، وتناول الشعر أيضًا من جديد. و «القوانين»، كتابه الأخير الذي كتبه حينما كان في حوالي الثمانين من عمره، هو المحاورة الوحيدة التي تصل في إسهابها الى طول «الجمهورية» ذاته، حيث إن اعماله الأخرى اقصر من ذلك كثيراً. ويتمثل الخلاف المحوري بين هاتين المحاورتين في أن كتاب «الجمهورية» يشكل محاولة لوصف المدينة المثالية، بينما يصف في كتاب «القوانين» افضل خيار بعد المدينة المثالية (١٦) والذي يبدو قابلاً للتطبيق الآن. لكن المواقف التي يتبناها أفلاطون من الشعر في هذين العملين اللذين تفصلهما عدة عشرات من السنوات تظل هي ذاتها بصورة جوهرية، وربما كان افلاطون قد غير أفكاره فيما يتعلق بالعديد من المسائل ذات الاهمية الكبرى، لكن آراءه بالنسبة للشعر ظلت على عهدها، وعلى نحو ما كانت عليه حينما اتلف القصائد التي نظمها في شبابه وعكف على الفلسفة.

ثمة عدد محدود من صياغاته الاخيرة يستحق ان نورده هنا، حيث يقال لنا ان مبدأ افلاطون قد تم التعرف عليه وادراكه في مصر منذ وقت طويل، فقد عثروا على «صور وضوابط الفضيلة» ثم بعد ذلك

لم يسمح بأي تجديد. «ان اعمالهم الفنية تصور او تصاغ في الصور ذاتها التي كانت عليها قبل عشرة الاف عام ــ وهذا صحيح حرفيًا ولا مبالغة فيه ـ ولوحاتهم وتماثيلهم العتيقة ليست أسوأ او افضل بمقدار ذرة من اعمال اليوم . . . ما أشد هذا شبهًا بشيم السياسيين! وما احرى المشرّع ان يأخذ به»! (٦٥٦).

ان قوله «عشرة آلاف عام» ـ هو بالطبع مبالغة، لكن الاهرام العظمى وتماثيل الاسرة الرابعة كانت في عصر أفلاطون أقدم من محاوراته بالنسبة لنا اليوم. وبينما تستطيع عين محب الفن المصري رصد اي عدد من التغيرات المثيرة للاهتمام فان اراء افلاطون جرى ترديدها، حتى من قبل النقاد والمثقفين من ذوي الالمام بالفن الاغريقي او الحديث، دون تقدير للفروق الدقيقة في فن النحت المصري. وبينما يعد قول أفلاطون مبالغة بالنسبة لهدفه الذي قصد تحقيقه، فان الفارق بين الفن الاغريقي والمصري هو فارق هائل حقًا: فبمقارنته بالتغيرات الهائلة التي طرأت في اثينا في النحت والشعر معًا خلال القرن الخامس وحده، تبدو استمرارية الاشكال ذاتها في مصر على امتداد الاف السنين امرًا مذهلاً حقًا. ولو ان المرء ابدى اعتراضًا بالقول بأننا على الاقل سنجد في فترة تل العمارنة في القرن الرابع عشر ق. م. ضروبًا من الخروج المتطرف على التراث الفني المصري ـ لو ان المرء اعترض بهذا لربما رد افلاطون بأن هذا يشهد فحسب على موضوعاته الأساسية التي صاغها قبل سنوات في كتابه «الجمهورية» بقوله: «ان اي تجديد في الموسيقى يحفل بالخطر بالنسبة للمجتمع كله وينبغي منعه. . . حينما تتغير الانماط الموسيقية فان القوانين الاساسية للمجتمع تتغير بدورها دائماً» (جي ـ ٤٢٤) وقد جاءت الثورة في ميدان الفن في فترة تل العمارنة مصحوبة بثورة دينية، ودفعت بالامبراطورية المصرية الى حافة الانهيار. وقد عاد خلفاء اخناتون على العرش الذين كرسوا انفسهم لاسترداد الامبراطورية الى الدين والفن التقليديين.

وقد صحب التغيرات التي طرأت على الشعر الاغريقي وفن النحت والفلسفة، التي كان بوسع أفلاطون مراجعتها، اختلال سياسي وأخلاقي، وخلال سنوات قلائل عقب وفاة أفلاطون والمقدونية، ثم بعد ذلك من الامبراطورية الرومانية. لقد كتب أفلاطون في اطار حرب عظيمة، هُزمت فيها اثينا وكلل الفوز هامات اسبرطه، ولهذا السبب وهو في أحد جوانبه حكمة اكبر في التدابير السياسية لاسبرطه تفوق ما في تدابير اثينا، وكتب كذلك في غمار جهد ذهب بلا طائل لكبح تطورات كانت توشك على ان تكتّبد اثينا وبلاد الاغريق كلها سيادتها على مصيرها، ومن العبث ان نلوم رجلاً، كتب في تلك اللحظة بعينها من التاريخ، لحذره في مواجهة التغيير بدلاً من ان ينظر الى التغيير باعتباره معادلاً للتطور.

يتلخص العلاج الذي يقترحه أفلاطون، بايجاز شديد، في الشمولية الخيرة benevolent totalitarianism : تقليص الحرية، فرض الرقابة، اقرار نظام يشبه الى حد كبير محكمة التفتيش في القرون الوسطى، التي بررها القديس توما الاكويني، وغالبًا ما سقط شراح

أفلاطون في واحد من خطأين فيما يتعلق بالفلسفة السياسية : فإما انهم ركزوا على الشمولية التي قال بها، وخلصوا من هذا الى انه كان شريراً، او أنهم ركزوا على اهتمامه بالخير والفضيلة والسعادة، وخلصوا من هذا الى انه ما كان يمكن ان يكون من القائلين بالشمولية، بل ومن المحتم انه كان ديمقراطيًا. لكن قصة دستويفسكي القصيرة عن المفتش العام في «الاخوة كرامازوف» توضح بصورة رائعة، في حوالي عشرين صفحة، ما تجاهله كثير من قراء «الجمهورية» و «القوانين» لأفلاطون: ان من الممكن المجادلة ـ وقد فعل أفلاطون والمفتش العام ذلك ـ بأن الحرية تقود البشر الى ان يكونوا أشراراً وتعساء، بينما الطريق الأفضل والأكثر أمنًا، لم يكن الطريق الوحيد الى السعادة والفضيلة، هو انتزاع حرية البشر.

يذهب أفلاطون مرة اخرى في كتابه: «القوانين» الى القول بأن: «الحياة الظالمة ليست حتماً وضيعة وفاسدة فحسب، وانما هي ايضًا اشد تعاسة من الحياة العادلة والمباركة . . . وحتى بافتراض ان الامر لم يكن كذلك ولم يكن على نحو ما برهنت الحجة، فان المشرع الجدير بمكانته ان أقدم يومًا على الكذب على الشباب ما كان بوسعه ان يبتكر كذبة ذات جدوى اكبر من هذه، او كذبة سيكون لها تأثير أفضل في دفعهم الى القيام بما هو صواب طوعًا لا كرهًا. . . ان بمقدور المشرع . . ان يقنع عقول الشباب بأي شيء، لذا فما عليه الا التفكير والتوصل الى ما يؤمن بأنه سيحقق الأفضل للصالح العام» (٦٦٣).

يطرح أفلاطون في هذا السياق ملاحظتين تستحقان التمحيص، لأن أرسطو أبدى اهتمامًا خاصًا بهما. يقول أفلاطون. ان الاطفال الصغار يفضلون عروض الدمى وان الصبية يؤثرون الكوميديا والنسوة المتعلمات واليافعين من الرجال والناس بعامة يحبذون التراجيديا» «ونحن الشيوخ يداخلنا أعظم السرور بالاستماع الى شاعر جوال وهو ينشد «الالياذة» و «الاوديسة» او احدى قصائد هزيود» (١٧). وربما كان هذا هو ما دفع أرسطو الى القيام بمحاولته المتخبطة الواردة قرب ختام كتابه «فن الشعر» الى إثبات سمو التراجيديا على الملحمة.

يمضي أفلاطون قائلاً: انه يتفق مع الكثيرين «على ان روعة الموسيقى تقاس بما تبعثه من سرور لكن السرور لا ينبغي ان يكون سرور أشخاص عابرين، فأفضل الموسيقى هي تلك التي تبهج خيار الناس وأفضلهم تربية. وخاصة تلك التي تبهج الرجل الابرز في الفضيلة والتربية» ولكن لنفترض انه كان هناك قضاة عديدون على القدر ذاته من البروز والتميز، ولم يقع بينهم اتفاق. ، في هذه الحالة، ثمة ردان مختلفان تتضمنهما اعمال أفلاطون، احد هذين الردين، وهو يبرز في كتابي «الجهورية» و«القوانين» ويتمثل في القول بأن عملية التربية بأسرها ينبغي ان تعد بحيث ان اولئك الذين تلقوها لن يختلفوا فيما بينهم، اما الرد الآخر، الذي يمثل روح محاورات افلاطون، فهو انه في تلك الحالة يتعين على اولئك الذين وقع الخلاف بينهم ان يتفاهموا، فيقرع احدهم حجة صاحبه بحجته ليروا من الذي سيقنع الآخر.

اما الملاحظة الأخرى التي تساعد في إلقاء الضوء على كتاب أرسطو، «فن الشعر» فهي ان المشرع الحق ينبغي ان يقنع ـ فان لم يستطع الاقناع فعليه ان يرغم ـ الشاعر على ان يعبر بكلمات جميلة ونبيلة عن شخوص الرجال المعتدلين والشجعان والخيرين من كل الجوانب في أوزان شعره وعن موسيقاهم في انغامه» (١٨).

تكمن المفاجأة الكبرى الوحيدة في مناقشة الشعر في كتاب «القوانين» في السماح بالكوميديا: «فمن الضروري كذلك الأخذ في الاعتبار بالاشخاص غير اللائقين وبالافكار غير المناسبة، وتلك التي قصد بها اثارة الضحك في الكوميديا. . . ذلك ان الأمور الجادة لا يمكن ان تفهم دون الأمور التي تثير

الضحك، ولا يمكن فهم الاضداد قط الا بأضدادها اذا ما اريد للانسان ان يفهم كنه كل منها حقًا. مع ذلك، فليس مما يناسب الاخيـار من الناس ان يمثلوا في الكوميديات، ومن هنا فان «عليه ان يأمر العبيد والغرباء المؤجرين بمحاكاة مثل هذه الامور، لكنه لا ينبغي ان يهتم بها اهتمامًا جادًا قط، كما لا ينبغي لأي حر او حرة أن يتعلمها» (٨١٦). هل يعني هذا ان ارسطو فانس سيحظى بمكان في مدينة ارسطو؟ لا. . «لن يسمح لشاعر كوميدي او لناظم الأناشيد الايامبية»* والساطيرية ** بأن يسخر من أي مواطن» (٩٣٥)وقد كان ذلك على وجه الدقة هو ما يصنعه ارسطو فانس.

كذلك لم يغير أفلاطـون رأيه فيما يتعلق بالشعراء التراجيديين. وليست هناك خـاتمة لمناقشتنا لموقف أفلاطون في التراجيديا تفوق ايراد حكمه النهائي، الذي دبجه قبيل موته، حيث يقول:

«لو أن أيًا من الشعراء الجادين، كما يطلق عليهم، الذين ينظمون التراجيديا جاء الينا وقال: «آه، يا للغـرباء! هل لنـا في ان نمضي الى مدينتكم وبـلادكم، ام ان ذلك لن يسمح بـه لنا، وهل نجلب معنـا شعرنـا؟ اعتقد ان ردنـا سيكون: يا خير الغـرباء، اننـا ايضًا شعـراء تراجيديـون بقدر مـا في وسعنا، وتراجيديتنـا هي الأفضل والأنبل، لأن دولتنا بأسرها هي محاكاة لأفضل حياة وأنبلها، وهي مـا تؤكد انـه حقيقة التراجيـديا بـذاتها. انتم شعـراء، ونحن شعراء. . . متنـافسـون وخصوم في أنبل درامـا، القانون وحده يتمّها كما نأمل. فلا تفترضـوا اذن اننا سنسمح لكم في لحظة بأن تقيموا خشبة مسرحكم في الساحة العامة، او نقدم أصوات ممثليكم الجميلة لتعلو على صوتنا، ونسمح لكم بأن تخاطبوا نساءنا وأطفالنا والعامة فيما يتعلق بمؤسساتنا، بلغة غير لغتنا، وغالبًا بلغة تناقض لغتنا. فسيكون جنونًا من الدولـة ان تمنحكم هذا التصريح قبل ان يقـرر القضاة مـا اذا كان شعـركم يمكن ان ينشد ومـا اذا كان مناسبًـا للتداول من عدمه. يـا أبناء وسليلي ربة الفن، اعـرضوا أولاً اناشيدكم على القضـاة ودعوهم يقارنوها بأناشيـدنا، فاذا كانت تماثلها او تفوقها فسنقدم لكم جوقـة، اما اذا لم تكن يا اصدقائي فليس بمقدورنا» (جي ـ ٨١٧).

كان حريًا بأفلاطـون، لو انه قدم لنا تعريفًا، يختلف بوضوح عن التعـريفات الحديثة للتراجيديا. والفقرة التي اقتطفناها لتونا تفرض القـول: بأن التراجيديا محاكاة للحياة، ولكن من الواضح انه ليس كل محاكاة للحيـاة يمكن ان تكون تراجيـديا. وربما اضاف أفـلاطون ان التراجيديـات هي أعمال ادبية رصينة، تتحدث فيها الشخصيات بالتناوب، وتتقاسم موضوعًا نبيلاً من نوع ما. لقد كان هوميروس أول شاعر تراجيـدي عظيم، وحينما كان أفلاطون يكتب كان هو نفسه آخر شـاعر تراجيدي عظيم. وكما سبق لنا القول في بداية هذا الفصل، فانه كان بمعنى ما من المعاني وريث اسخيلوس ويوربيديس. ولكن مـاذا عن التراجيديـا بـالمعنى الاكثر تحديـدًا الشـائع الآن والذي يفترض نهايـة تـراجيديـة؟ ان أفلاطون لا يكتب فحسب باعتباره ندًا للشعـراء التراجيديين في القرن الرابع ق. م. زاعماً بالفعل أنه ولي العهد الشرعي، وانما هو يشعر بأنه قد وصل الى تخليـص البشر من هذا النوع من التراجيديا. وقد

* الأيامبية: نسبة الى الايامبو، وهو الوزن الثلاثي في الشعر اليوناني. (هـ.م).

** الساطيرية: نسبة الى الساطير Satyrs وهم خدم ديونيزوس وأرواح الغابات والتلال وما فيها من خصب ونماء. ويمثلون بهيئة مضحكة، وخاصة على شكل انسان له عضو من أعضاء الحيوان، مثل ذيل الفرس أو أرجل الماعز، والسمة ذات الدلالة في استخدام هذه الصفة في المتن تتمثل في انهم مرحون هازلون يحبون العربدة. (هـ.م.)

يقنعنا الشعراء التراجيـديون بخلاف ذلك، لكن افلاطـون يرمي الى ان يظهر لنا ان التراجيـديا ليست ضرورية في الحياة الفعلية، إذا ما أصغى الناس اليه فحسب.

لقد حاول افلاطون في «الجمهورية» و«القوانين» كليهما ان يرينا كيف ان الامور يمكن ترتيبها بحيث يقضي على التراجيديا، وذلك لا من حيث كونها شكلاً ادبيًا او من اشكال التسلية فحسب وفي معرض الرد على اولئك الـذين يرفضون علاجـاته مفضلين العنصر السقراطي فيه على العنصر الفيثاغورسي، وتصويره للفرد الفخور الساخر بصورة المجتمع «العادل» ـ يقول: ان استشهاد وموت الانسان العادل حقًا هما انتصار يبلغ من الجلال انه لا يعود هناك مجال على الاطلاق للنحيب او الخوف او الاشفاق.

الفصل الثاني
أرسطو : القاضي العارف

(٧) مدخل الى كتاب «فن الشعر»

لم يقدر لكتـاب آخر ان يؤثّـر في كل من التفكير حول التراجيـديا، وفي التراجيديـا ذاتها، مثلما قدر للفصول الخمسة عشر الأولى من كتاب «فن الشعر» لأرسطو، التي يصل طول كل منها في المتوسط الى صفحـة كـاملة. ومع ذلـك فان «فن الشعـر» مفـارق للفلسفـة، على نحـو متزايـد بطـريقتين بـالغتي الاختـلاف. ورغم ذلك فما من شك في ان الطـريقة الأولى التي يفـارق بها الفلسفـة تسـاعد في تبريـر تأثيره، الذي لا نظير له، على الشعراء والنقاد.

لا يتضمن الكتاب الا عـددًا محدودًا من الحجج. وهذه القلة من الحجج تبـدو ظاهريًـا غير مكتملة ومما لا يمكن الـدفاع عنه. ومبادىء «فـن الشعر» الشهيرة هي غالبًا أقـوال فاصلة قـاطعة، تتألف من سطور قـلائل، لا نظريات يحاول أرسطو طـرحها بعناية. والنغمـة العامة للكتاب آمـرة تمامًا، كما ان الاقوال الفـاصلة التي يتضمنها باتـرة وقاطعة. وبـدلاً من مناقضة مزاعم ارسطـو اصبح تفسيرها من قبيل الصرعـة، كما لـو كـانت نصًـا مقدسًـا. وقـد جعل وجـود أجيـال من الشراح النقـاد المحتملين يتراجعـون. وفي العـديـد من النقـاط، يبـدو من الايسر كثيرًا الاختـلاف مـع ارسطـو، ولكن ثمن الانشقاق هـو التشكك المفهوم في ان المرء لا يلم بالادبيـات موضع التناول بكل تفسيراتها العـويصة. وقد افرخ ثقل التراث نزعة سكولاستية، (والبط يحب ما يبطبط!).

ليست نـدرة الحجج، وان كانـت بالمعـايير الحديثـة شيئًا مجافيًـا للفلسفـة، بالشيء غير المألـوف في الأعمال الفلسفية، وتتصف بها أعمال كان لها أعظم التأثير. ففي محاورتيّ «الدفاع» و«المائدة» لافلاطون هنـاك محاولة للجـدال وطرح الحجج، وفي محاورتي «اقـريطون» و «طيماوس» لا تبـدو الحجج مؤثـرة كثيرًا. وحتى كتاب «الجمهـورية» يتميـز بسبب رؤية أفـلاطون ووجهـات نظره بأكثـر مما يبرز بسبب محاولاته المتعثرة غالبًا في مجال تقديم البراهين. ومع ذلك ــ أم ترى بسببه؟ ـ فان هذه الاعمال كانت لها فتنتها الدائمة على نحو يفوق الأعمال التي كتبت بتدقيق منطقي أكبر.

من الـواضح ان مـؤلفات نيتشـه هي حـالة تـذكـر ومثال يـورد في هـذا الصدد. لكـن العديـد من الفلاسفـة ما كـانوا ليترددوا في القول ان هـذه المؤلفات، ولهذا السبب عينه، تطـرح فلسفة متهـافتة. وتبدو مـؤلفات هيجل عنـد الطرف الآخـر من البندول بـالنسبة لأعمال نيتشـه. ولم يكن هيجل، فيما يبدو، يكره الجدال، بل انـه يصر على ان يكون سريعًا، دقيقًا منهاجيًا، وعلميًـا. ومع ذلك، فها هنا ايضًا تفتننـا الرؤية ووجهات النظـر. وعدم كمال حجج هيجل وتعذر الـدفاع عنها يقدمـان للدارسين الذين فتنوا بأعماله عملاً لا نهاية له يتعين عليهم انجازه.

هكـذا فان «فن الشعـر» يشترك في الكثير من القواسم مـع الأعمال التي طرحهـا الفلاسفـة الثلاثـة الآخرون الذين كان لأفكارهم عن التراجيديا التأثير الاعظم، هكـذا فانه بالمعنى الشائع بين الفلاسفة المحترفين في البـلاد الناطقـة بـالانجليزيـة يعد «فـن الشعر» لأفـلاطون و«ميـلاد التراجيـديا» لنيتشـه وتناولات أفلاطون وهيجل للتراجيديا أعمالاً غير فلسفية.

ليس «فن الشعر» عملاً فلسفيًا بالمعنى الشـائع الآن بين غير الفلاسفة: فلم يكن ارسطو معنيا بآراء الشاعر حول الانسان ومكانته في العالم. وفي الفصول التالية لذلك يتناول المقولة بالحديث، لكن تأثير ما يطرحه يعتمد الى حـد كبير على ما يقوله فيما يتعلق بالعقدة. وقد ثار العديـد من المناقشات حول ما يعنيه بالتطهير وبالخطأ Catharsis and Hamartia cognition وعن الرحمة والخوف التحول

والخوف Revarsal Pity and Fear and Recognition وحول ما اذا كـانت هذه الترجمات صحيحـة، وعما اذا كان قـد شـدد على وحدة الـزمـان والمكان او على البطـل التراجيدي. لكن هـذه المشكلات وغيرها مما يماثلهـا، والعديد منها من النوع الدقيق، قد حـولت الانتباه عن الضيق الغريب للمنظور الذي يتبناه.

لا ينبني على ذلك ان كتاب «فن الشعر» ينبغي النظر اليه باعتباره عملاً غير فلسفي. ولا يتعين النظر بجـديـة الى الاستخـدام الشعبي الشـائع للفظ «فلسفي»، وآراء عمـداء الكليات الانجلـو ـــ أميركيـة وأسـاتـذتها فيما يتعلق بما يشكل فلسفـة. ومـا ليـس كـذلك تتغير بصـورة سريعـة، شأن الصرعـات الأخرى. فعلى سبيل المثـال، وطوال اكثر من عقد من الـزمان بعد الحرب العـالمية الثانية كـانت الحيلة المتمثلـة في القـول: «لكن ذلـك ينتمي الى علم النفس تعـد اعتراضـًا سـاحقـًا». ثم اكتسب كتـاب «البحوث الفلسفية» للودفيج فيتجنشتاين * L. Wittgenstein (الصادر في ١٩٥٣) المزيد والمزيد من التأثير وغدا علم النفس الفلسفي واحدًا من أكثر موضوعات الفلسفة الأكاديمية شيوعًا.

ورغم ذلك، فقـد يميل العـديد من الفـلاسفـة هذه الأيـام، في مـواجهـة كتاب «فن الشعـر»، الى القـول: بأنه قـد مضى الوقت الـذي كانت فيـه الأقوال الجامعـة التي يتم المضي بها الى حد الغمـوض والتناقضات الظاهـرية تستحق لا السخرية الممزوجة بـالضجر، وانما محاولات التفسير المضنية. لكن الادبيات المتزايدة التي تـدور حول فيتجنشتاين توضح أن هذا الوقت لم ينقـض بعد. ورغم هذا كله، فـان «فن الشعر» هـو دون شك عمل مرهق، حـوالي ثلاثين صفحـة من الطروحـات المنوعـة، بعض التاريخ، تعـريف، كثير من المزاعم التي لا تعدو ان تكون تحديدًا لشروط او طـرحًا لتعميمات، وان لم يكن واضحًا اي هذين الصنفين يعالج الزعم الواحد على الدوام. وهذا العمل لا يعد نموذجًا لما ينبغي ان تكون عليه الفلسفة، لكنه يقدم مثالاً لما كانته.

ومع ذلك، فهـذا العمل لأرسطو حـول هذا الموضـوع يعـد نسيجًا وحـده، ويرجع ذلك في احـد جوانبه الى ان ما هو محدد اكثر اقناعًا مما هو منتشر على نحو ما يقول ارسطو نفسه «فن الشعر (٢٦ : ٦٢) ويقينا ان تلك هي احدى النقاط التي يناقض نفسـه فيها، على الاقل من حيث الشكل، فهو هنا يحاول في الصفحة الأخيرة من الكتـاب ان يقر امتياز التراجيديـا على الملحمة بالقول بأنها اقل طـولاً. غير انه قبل ذلك قال بالطريقـة القاطعة ذاتها: «كلما طالت الخرافة ـ بشرط امكان ادراك مجمـوعها جملة ـ ازداد جمالها الناشـىء عن عظمها» ** (١) وبينما نجد ان هـذا الطرح أقـرب الى الذوق السـائد الآن، الذي

---

* فيتجنشتاين: لودفيج جوزيف جوهان «١٨٨٩-١٩٥١» فيلسوف نمساوي المولد، من ابرز مؤلفاته إضافة الى الكتاب المشار اليه في المتن «رسالة منطقية فلسفية «١٩٢١» و الكتابان «الازرق» و «البنى» وهما عبارة عن المحاضرات التي امليت على طلابه في الفترة من ١٩٣٣ ـ ١٩٣٥ ونشرت بعد وفاته في ١٩٥٨. كان تأثيره على الفلسفة الحديثة عظيماً وخاصة بالنسبة لنمو الوضعية المنطقية في الأقطار الاوروبية.

* * جميع الترجمات للمقتطفات من «فن الشعر» تمت بالرجوع الى الترجمة العربية التي انجزها د. عبدالرحمن بدوي الصادرة عن دار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٧٣.

يميل الى اللوحات الضخمة، والروايات الطويلة، والمقالات التي تقول على امتداد عشرين صفحة ما يمكن طرحه، ربما في صفحة واحدة، فانه لا يمكن نفي صفة العظمة والشموخ عن كتاب كرس في أقل من عشرين صفحة الاطار الذي نوقشت فيه التراجيديا منذ ذلك الحين، وطرح مقولات رغم غموضها، الا ان شيئًا لم يقدر له ان يتجاوزها في عطائها وقدرتها على الايحاء.

علاوة على ذلك فان كتاب «فن الشعر» هو عمل يجدِّد أبعاد ميدان جديد، ويضع اسس علم بالمعنى العتيق لهذا الاصلاح، الذي يقف بمحاذاة الاصطلاح الالماني Wissenschaft. ولم يبحث أفلاطون الشعر باستفاضة الا في صدد الفلسفة السياسية فحسب، وعلى الرغم من انه خصص له مساحة تفوق ما خصصه اكزينوفانس وهرقليطس، اللذان وجها قولاً لاذعًا على نحو عرضي للشعر، الا انه كتب عنه أيضًا من وجهة نظر المناظر العنيف والمعلم الاخلاقي، او بتعبير اخر كتب عنه كمتنبيء.

وقد كتب أرسطو كذلك عن الشعر في كتابه «السياسة» Politics ولكنه في «فن الشعر» كان اول من عالج هذا الموضوع بطريقة تستهدف ان تكون علمية اكثر منها جدالية، وأول من درس الشعر بما اعتقد انه اصطلاحاته الخاصة. هكذا فانه عمل رائد، لكنه عمل قبله الكثيرون على أنه عمل نهائي ومكتمل النمو.

وليس بين يدينا من هذا العمل الا جزء منه، فربما كان هناك قسم ثان لم يصل الى أيدينا. والأطروحة الموجودة الآن مقسمة الى ستة وعشرين فصلاً، يعد الثاني عشر منها والذي لا يتجاوز طوله صفحة واحدة منحولاً (٢). وقد يكون بمقدورنا ان نقسم العمل الى خمسة أجزاء:

١ ـ الفصول الخمسة الأولى مقدّمة. ٢ ـ الفصول من السادس الى الثامن عشر تشكل ملحقًا لهذا الجزء ٤ ـ الفصول من التاسع عشر الى الثاني والعشرين تعالج المقولة. ٥ ـ الفصول الاخيرة تقارن التراجيديا بالملحمة.

واذا اعتبرنا أن الكتاب كله يمكن ان يطالع في ساعة واحدة، او اذا قرأ المرء على سبيل المثال ترجمة الز Else ذات الشروح «وتقع في ٦٨٦ صفحة حتى رغم حذف مناقشة المقولة» فإنه يدرس في عام، فاننا لن نتناول «فن الشعر» فقرة فقرة. وعلى امتداد النصف الأول من هذا الفصل سنركز انتباهنا على جملة واحدة: تعريف أرسطو الشهير للتراجيديا.

جاءت مناقشات أفلاطون للشعر على نحو قد يكون من مفارقة المألوف معه ان نجعل لجملة واحدة ثقلاً بالغًا: فمن اليسير ان تصبح النتيجة مماثلة لصورة التقطت لخطيب مرن الوجه على نحو استثنائي، فتجمد محياه في وضع لم يتخذه لأكثر من جزء من الثانية. ذلك ان نثر أفلاطون لا يكف قط عن الحراك. لقد كتب محاورات لا لأنه في قرارة نفسه كان شاعراً فحسب، وانما لأنه كان كذلك مفكراً جدليًا، وحتى اذا كان الشريك في المحاورة لا يقول اكثر من «صحيح تمامًا» فان المتحدث يجرب مواقف مختلفة، مكرهاً الآخر على القبول، ومتفاديًا ضرباته. ومن هنا، فقد حاولنا ان نمر عبر الاعمال التي انجزها أفلاطون طوال عمره. لكن منهاجها يناسب أرسطو اذا بدأنا بالتعريف وتمهلنا عنده.

(٨) تعريف أرسطو للتراجيديا

«فالتراجيديا اذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف

وفقًا لاختلاف الاجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة اشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، تثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات «٦ ـ ٤٥٩»

Tragedy (tragoidia) then, is the imitation (mimesis) of a good (spoudaias) action, which is complete and of a certain length by means of language made pleasing for each part separately, it relies in its various elements not on narative but on acting: through pity (eleos) and fear (phobos) it achieves the purgation (catharsis) of such emotions.

هذه هي ترجمة جروب Grube، لكني اضفت بين اقواس بعض الكلمات اليونانية التي نوقشت معانيها كثيرًا. دعنا نبحث هذه الاصطلاحات لا على أمل العثور على معادلات انجليزية مكتملة، فلئن كانت هناك كلمات معادلة على الاطلاق لكان من المنطقي ان يكتشفها جروب او الز، وانما لايضاح معانيها والامساك بناصية المشكلات التي تثيرها. وبعض هذه المشكلات ليس لغويًا ولا متعلقًا بفقه اللغة ولا تاريخيًا وانما هو جوهري وفلسفي. سنهتم لا بما يحتمل ان ارسطو قد عناه فحسب وانما كذلك بما سيبدو أنه حقيقة الامر.

التفسير المعتاد لكلمة تراجيديا tragoidia أنها تعني انشودة الماعز «tragon oide» ومن المفترض الى حد كبير أن الجوقة الأصلية كانت تتألف من الساطير، الذين كانوا في بعض الجوانب يشبهون الماعز، غير ان (إلز) قد ذهب في كتابه الصادر عام ١٩٦٥ بعنوان «أصل التراجيديا الاغريقية وشكلها الاول» The origin and early form of Greek Tragedy الى القول بأن هذا التفسير خاطىء، على الرغم مما قال به نيتشه وجلبرت موراي G. Murray وما يدعى بمدرسة كامبردج بمن تضم من فقهاء اللغة وكل النقاد والكتاب الذين اعتمدوا على هذا أو ذاك ممن سبق ذكرهم. أما طرحه الخاص الذي ناقشه ببراعه واقتضاب فهو ان لفظ tragoidoi كان اللقب الرسمي للمتسابقين في التراجيديا، اولئك الذين تنافسوا بالفعل للحصول على الجائزة (ص ٥٦) وان الجائزة الأصلية التي كان التراجيديون يتنافسون عليها كان ماعزًا. ومن المحتمل الى حد كبير أن الاسم كان تعبيرًا ساخرًا، حينما استخدم كلقب للمرة الأولى: وقد يحتمل لفظ حكيم الماعز goat bard هذه الإشارة (ص ٧٠). «كان المتنافس الأصلي في المسابقة التراجيدية، وبالتالي الحامل الوحيد للقب tragoidos قبل عام ٥٠٩ أو ٥٠٢ ق.م. هو الشاعر التراجيدي. وكان الشاعر هو كذلك الممثل الوحيد الذي يؤدي قصة.. وقد اشتقت كلمة tragoidia من tragoidos.. وكان ثيبيس * .. أول تراجيدي tra-goidos وكانت التراجيديا tragoidia هي ما أبدعه..» «ص٥٧».

يقول أرسطو عن التراجيديا انها «نمت شيئًا فشيئًا» بانماء العناصر الخاصة بها، وبعد ان مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة. وكان سوفوكليس، أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد الى اثنين، وقلل من أهمية الكورس «الجوقة» وجعل المكانة الأولى للحوار

---

* ثيبيس Thespis: شاعر يوناني قديم من ايكاريا في ابكاريا في ايتاكا، يعتبر مؤسس الدراما، حيث انه كان اول من استخدم ممثلاً في مسرحياته إضافة الى الجوقة وقائدها. نال الجائزة في اول مرة أقيمت فيها الاحتفالات الديونيزوسية حوالي عام ٥٣٤ ق. م، ولم يبق لنا من أشعاره الا عناوين مسرحياته، وحتى تلك قد تكون منحولة.

(٤ : ١٤٩أ).

ويشير الز في تعليقه الى أن «التجـديدين المنسوبين هنا الى سوفوكليس ينسبـان كلاهما الى اسخيلوس في مـوضع آخر، وليس لأي منهما تـأثير ظاهـر على حجـة أرسطو» (ص ١٦٨) ويعتبر هـذا الجزء من الجملة مقحماً لا من قبل أرسطـو وانما من قبل آخرين، ويعتقـد الز ان اسخيلـوس هو الـذي رفع عدد الممثلين الى ثلاثة بعد أن رفعه الى اثنين في وقت سابق من مسـار ابداعه. (٣) والنقطة المهمة هنا هي اننا لا نجد في تراجيديات اسخيلوس الاولى ما يزيد على ممثلين يتبادلان الحديث على خشبة المسرح في وقت واحد قط. فقـد كانت قواعـد المسابقة السنويـة تسمح بوجود ممثلين اضافيين مع التزامهم الصمت، لكن ممثلين اثنين فقط كان بوسعهما القيام بأدوار تتضمن الحديث، وكان بمقدورهما معًا ان يؤديا ادواراً عديدة بـالتتابع. اما في «الاوستية» فان اسخيلـوس يستخدم ثلاثة ممثلين. والسؤال هو مـا اذا كان قد أدخل ممثلاً ثالثًا ام انه قبل تجديداً ادخله سوفـوكليس ووظفه في استخداماته الخاصة المذهلة. وتتطلب كل تـراجيـديات سـوفـوكليس الموجـودة بين أيدينـا ثـلاثـة ممثلين باستثنـاء «أوديب الملك» أي آخـر مسرحياته التي تتطلب اربعة ممثلين. (٤)

من الواضح ان أرسطو كان يعتقد أنه باضافة الممثل الثـالث وظهور تراجيديا سوفوكليس، المألوفة لنـا من خلال سبعـة نماذج بقيت بين أيدينـا، فـان التراجيديـا وجدت طبيعتهـا الحقة، وحينما ينـاقش التراجيديـا فان ذهنـه ينصرف الى مسرحيات سوفـوكليس ويوربيـديس ومن تلاهما، وهـو لا يستبعد اسخيلوس كليـة، ففي الفصل السادس عشر (٥٥أ»)نجـد اشارة عابـرة الى «حامـلات القرابين The Libation Bearers» وفي الفصل الثاني عشر يدين «جميع الذين عالجوا تاريخ نهب طروادة كله بدلاً من معالجته أجزاء كما فعل يوربيديس وأولئك الذين تناولوا تاريخ نيوبيه كله بدلاً من ان يصنعوا صنيع اسخيلـوس (٥٦أ»)(٥) وفي قـائمة سبقـت ذلك بأسطر قـلائل يأتي على ذكـر مسرحيـة او مسرحيتين لاسخيلـوس. وفي موضع تـال (٢٢ : ٨ت) وفي غمار منـاقشة أرسطـو لـ «المقـولة» يقـارن بيتين من اسخيلوس ويوربيديـس يتماثلان باستثناء كلمة واحدة. غير انه بخـلاف ذلك يستبعد اسخيلوس من الصورة التي يرسمها أرسطـو، بينما يرد ذكر كل من سوفوكليس ويوربيـديس بصورة متواترة، ويحال الى مسرحياتهما بصورة مستمرة لايضاح المعاني. كذلك يرد ذكر العديد من كتاب المسرح الذين لم تصل أعمالهم الينا.

وربما يكـون في هـذا الكفايـة في الـوقت الحالي، لايضـاح مـا يشير اليه أرسطـو حينما يتحـدث عن التراجيديـا، فقد حاول ان يطرح تعـريفًا حقيقيًا لا مجرد اشتراط، وليس بوسعنـا ان نختلف حول اي قضية مـا لم نؤسس بـدورنا نقـاشنا على التراجيـديا الاغـريقية معظم الوقـت، مشيرين الى التطورات اللاحقة بصورة عرضية فحسب، على الأقل في الفصول الأولى.

وعلى الرغم من ان ارسطو كـان واحداً من اعظم الميتافيزيقين في كل العصور، فـان منظوره في هذا الـوضع ليس بـالمنظـور القبلي apriori كما هـو حـال العـديد مـن الكتاب المحـدثين الـذين تنـاولـوا التراجيديـا. واذا ما شئنـا ان نقدم مثـالين فحسب لأشرنـا الى ريتشاردز J. A. Richards في كتابه الشهير «مبادىء النقد الأدبي Principles of Literary Criticism» الصادر في ١٩٢٤، حيث يصنف الجانب الاعظم من التراجيـديا الاغـريقيـة، وكذلك معظم التراجيـديـا الاليزابيثيـة باستثنـاء مسرحيات شكسبير الست الكبرى (باعتبـارها) شبه تراجيديات (٢٤٧)، بل انـه لا يقول لنا أي ست

مسرحيات كبرى يقصد. (النقد المنتمي الى هذا النوع يعتمد على القفزة الاستباقية من جانب واحد)one- up manship من ناحية اخرى فان لا يونيل ابيل Lionel Abel يشدد على انه بينما كتب الاغريق تراجيديات اصيلة، فان شكسبير لم يكتب مثل هذه التراجيديات، باستثناء وحيد يتمثل في مسرحية «مكبث» (٦). وهولا يعتبر «يوليوس قيصر» و«كوريولانوس» والمسرحيات الأخرى العديدة التي تعتبر أعمالاً تراجيدية عادة كذلك، وفضلاً عن هذا فانه لا يتنازل بالتساؤل عن عدد التراجيديات الاغريقية التي يمكن ان تحظى بالإقرار عندما يحكم عليها بمعياره البعيد عن الوضوح. ومن المحتمل تمامًا الا تفلح في هذا الا ثلاث مسرحيات فقط (٧). ولكن حتى اذا أفلحت في هذا ست مسرحيات فانه سيكون اقل تضليلاً لو انه ذهب الى القول بأن «مكبث» هي أقرب الى هذه المسرحيات من أي من مسرحيات شكسبير الأخرى. ولكن لو، أنه قال ذلك، او لو ان ريتشاردز أبلغنا بأن تراجيديات قليلة تشترك في سمات معينة تثير الاهتمام، لبدت ملاحظاتها اقل جاذبية بالنسبة لنا. فلو أن قلّة من المسرحيات تشترك في سمات معينة تثير الاهتمام لبدت ملاحظاتها اقل جاذبية بالنسبة لنا. فقلة من القراء هي التي تحمل محمل الجد أقوالاً متكلفة من قبيل: «هيوم هو الفيلسوف الحقيقي الوحيد الذي خرج من بين ظهراني البريطانيين» او «معظم الفلسفة الاغريقية وكذلك الفلسفة الحديثة باستثناء ستة عمالقة هي حقًا شبه فلسفة»، ولكن قدراً كبيراً من المناقشات المعاصرة الدائرة حول التراجيديا انما يتم على مستوى يبدو لنا معه انه لا مجال لانكار ان ابيل وريتشاردز هما من افضل الكتاب حول هذا الموضوع. وبالمثل فإنه ليس موضع تساؤل ما اذا كان كتاب «فن الشعر» لأرسطو، على الرغم من كل اخطائه، أكثر ايحاء والهامًا.

(٩) المحاكاة

اننا الآن على استعداد لبحث المحاكاة mimesis، التي تترجمها كافة الترجمات الانجليزية القياسية، ابتداء من ترجمة س. هـ بوتشر S.H.Butcher وانجماربايووتر Ingmar Bywater الى جروب Grube وإلز Else الى imitation. ولسنا بحاجة الى اصطلاح انجليزي، وعلى الاقل منذ صدور كتاب اريك اورباخ Erich Auerbach باللغة الانجليزية الذي يتخذ الاصطلاح الاغريقي عنوانًا له، وتحوله سريعًا الى واحد من اكثر الدراسات التي تلقى الاهتمام والإعجاب في الادب المقارن، اصبح بمقدورنا بالتأكيد ان نتحدث عن mimesis دون ان نعالجها كلفظ منقول عن اليونانية، يحمل علامة فوق الحرف الوسيط، ولكن المشكلة تظل قائمة ومتمثلة في كيفية فهم المحاكاة.

ان ما يتعين اظهاره هو عدم ملاءمة اصطلاح imitation والالفاظ الاخرى، التي يفترض انها تعادله، فنحن نرغب في ان نستشعر ما قصده أرسطو، وأن نتساءل الى أي حد حالفه الصواب.

يستخدم هذا الاصطلاح في الجملة الثانية من كتاب «فن الشعر»: «الملحمة والتراجيديا»، بل

والكوميديا والديثرمبوس*، وجلّ صناعة العزف بالناي والقيثارة هي كلها انواع من المحاكاة -mim esis في مجموعها «وحتى اذا كنا على استعداد لابتلاع الاشارة الى ان الملحمة والتراجيديا والكوميديا «تقلد» شيئًا، فما الذي يقلده الديثرمبوس ؟ وما الذي يقلده جل صناعة العزف بالناي والقيثارة؟ وقد اقترح لفظ Representation في بعض الأحيان باعتباره ترجمة أفضل لاصطلاح mimesis وفي بعض السياقات يعد هذا اللفظ أفضل وفي سياقات اخرى يبدو لفظ imitation مناسبًا بصورة أكبر. وفي الكثير منها، ومن بينها الجملة التي اقتطفناها قبل قليل، وفي تعريف أرسطو للتراجيديا لا يبدو لأي من اللفظين كبير معنى.

لا يقوم أرسطو بتصنيف جل صناعة العزف بالناي والقيثارة باعتباره محاكاة فحسب، بل يذهب بالفعل الى القول بأن الموسيقى تتجاوز الفنون الأخرى كافة في قدرتها على المحاكاة (السياسة ٥٠٨ : ٤٠أ). ودعنا نقول ان الايقاعات والانغام تخلق صورًا مذهلة «للغضب والاعتدال وكذلك للشجاعة وضبط النفس ونقائضها كافة والصفات الاخلاقية الاخرى». ليست الاعمال الفنية البصرية بعمليات تصوير للشخصية لكننا في الموسيقى نجد R. mimestaton mimemata ton ethon Rackham الذي اقتطفنا من ترجمته قبل قليل، وان لم يكن ذلك بدأب بالغ على النحو التالي: «imitations of character» التي يترجمها هـ. راخام.

لم يميز الاغريق، بشكل حاد، على نحو ما نفعل غالبًا، بين المحاكاة وخلق الصور المذهلة - ان شئنا استخدام اللفظ الذي ذكرته في ايضاح ما عناه ارسطو - والتعبير. وفي اللغة الانجليزية سيكون من قبيل اللحن في الكلام والتضليل في المعنى، ان لم يكن من الخطأ الصراح، ان نقول ان الموسيقى تحاكي imitates الغضب او الشجاعة. ولكن يكون هناك بالكاد معنى في القول بأن الموسيقى تتجاوز الفنون البصرية في قدرتها على تقليد الشخصية او الصفات الاخلاقية. وأولئك الذين يعودون الى نظريات المحاكاة، لكي يسوقوا ارسطو حجة في صف محاولات محاربة النظريات الرومانسية، التي تتحدث عن التغيير، الابداع، والتخيل، انما يجانبهم الصواب في فهم المعنى الذي اراده أرسطو ويسيئون اليه.

من الواضح ان مفهوم الفن باعتباره محاكاة مستمد من أفلاطون (٨) لكنه عند أرسطو يفتقر الى النغمات الافلاطونية الصورية الاضافية. وبينما لا توجد كلمة انجليزية تعبر عن معنى الاصطلاح الاغريقي mimesis بصورة مناسبة في كل السياقات، فان بمقدورنا على الاقل ان نلفت الانتباه الى شيء جدير بالاهتمام، بطرح بعض الكلمات التي تعد موحية، في العديد من المواضع من كتابات افلاطون وأرسطو كليهما: الايهام، make- believe ، والتظاهر pretend، طرق التظاهر ways of pretending والمعنى المناسب هو الذي يقول به طفل في الثالثة من عمره بعد ان يضع كتلة صفراء فوق كتلة زرقاء: «هذه شطيرة مظهرية this is a pretend sandwich وربما كانت فرحة الطفل بالتظاهر بأن ما يراه شطيرة أكثر أساسية من فرحته بالمحاكاة، وفي بعض الاحيان يتزامن الامران، ولكن المحاكاة imitation توحي بالاستنساخ، بينما «التظاهر» و «الايهام» يستدعيان للذهن دور الخيال.

---

* الديثرمبوس: نشيد يتغنى به في أعياد باخوس، اله الخمر في الميثولوجيا اليونانية، نما وتطور وأصبح فنًا شعريًا قائماً بذاته. في أواخر القرن الخامس ق. م. بدأ طابعه يتغير مع زيادة أهمية الناحية الموسيقية على الناحية اللفظية وإدخال الأغاني التي يتغنى بها شخص واحد. واستمر هذا الاتجاه طوال القرن الرابع ق. م، وبعد هذا القرن بدأ يفقد أهميته، وان كان الشعراء قد واصلوا معالجته.

بوسعنا ان نتصور كاتبًا ملتزمًا بشدة بالنظرية القائلة بأن الفن كله يتضمن محاكاة، ويذهب بسبب أغراضه الخاصة الى القول بأنه حتى موسيقى الناي والقيثارة يمكن وضعها في هذا الاطار بشكل ما، وان لم تكن كيفية القيام بذلك واضحة، لكننا لا نستطيع ان نتخيله ذاهبًا الى القول بان الموسيقى هي اكثر الفنون ايغالاً في المحاكاة. ومن المؤكد ان النحت والتصوير والتراجيديا والكوميديا اكثر اتساماً بطابع المحاكاة، والموسيقى اقل الفنون ايغالاً في المحاكاة، ان كانت توغل فيها أصلاً.

ومن ناحية اخرى، فانه أصح في المعنى أن يقال بأن الموسيقى تتضمن قدراً اكبر من الايهام والتظاهر من أي فن آخر، فالفنون الأكثر ايغالاً في المحاكاة بصورة صارمة تتظاهر بأن شكلاً يبدو كشاب او كفتاة وصور بحيث يبدو شبيهًا بواحد منهما وان كان من الرخام بالفعل انما هو انسان. او ان رجلاً يبدو كما لو كانت تجتاحه كل مشاعر العذاب واليأس انما يعاني بالفعل من هذه المشاعر. وفي هذا كله فان الهوة بين ما نراه وما ندفع للاعتقاد به ليست بمثل هذه السعة تقريبًا، على نحو ما هو الحال في الموسيقى. حيث الواقع الكامن وراء الانفعالات المدَّعاة هو موسيقي يحمل نايًا او قيثاراً ـ أو اذا شئنا استخدام مثال اكثر حداثة ـ قوسًا مشدوداً من شعر الخيل يمرر على خيوط محكمة من أمعاء القطط.

حينما يتحدث أرسطو عن التراجيديا، باعتبارها محاكاة لحدث، على نحو ما يفعل مراراً وتكراراً، فان حدثًا ايهاميًا او مدَّعى يقترب اكثر من المعنى الذي يقصده بالمقارنة بمحاكاة الحدث او استنساخه. وحينما يشيد ارسطو بهوميروس اذ كان هو وحده فقط من بين جميع الشعراء ليس عليه ما ينبغي ان يفعل. وقد ينبغي للشاعر ان يكون ما يتكلم به يسيراً قليلاً وذلك انه ليس هو في هذه مشبه محاك» (٢٤ : ٦٠أ)فان ترجمة جروب للفظة mimetes في نهاية هذا المقتطف imitation energy is تجعل هذه الفقرة، فيما يبدو لي، وكأنها لا تعني شيئًا. ولا يقدم هامش جروب المطول كبير عون لنا، حيث يقول: «. . . ان الشاعر حين يتحدث على وجه الدقة بضميره الشخصي، عندئذ فحسب يمكن ان يقال ان الشاعر لا يحاكي، ذلك ان السرد ليس محاكاة، اللهم الا اذا كانت كلمة محاك imitator تعني هنا، كما هو الحال في الفصل الثالث، المشخص impersonator>. وأعتقد ان المعنى الذي يريده ارسطو في هذه الفقرة لا يتمثل في ان السرد هو المحاكاة، فهو يمضي توًا الى القول بأن الشعراء الآخرين: منهم من يجاهده ويكون له تشبيه وحكاية في أشياء يسيرة، وأما ذلك فمن حيث انما عمل صوراً يسيراً فهو يقوم على ادخال رجل او امرأة او عادة في حكايته». والمعنى هو انه طالما يتحدث الشاعر، بدلاً من أن يترك شخصياته تتحدث، فانه ليس بمحاك، وليس بمنغمس في الايهام، وليس بمتظاهر.

ومن قبيل المصادفة فإن إلز بدوره قد صادف المتاعب في التعامل مع هذه الجملة، ولم يقم بترجمتها حرفيًا على الاطلاق، حيث يقول: اي ان الشاعر نفسه ينبغي ان يتحدث بأقل قدر ممكن، وليس لذلك يعّد شاعراً (٦١٩) لكن ارسطو يقول ما يلي: kata ou gar est touta mimetes . ومعناها«انه ليس هو في هذه مشبه محاك» (٩).

لست أزعم ان ارسطو يستخدم اصطلاحي محاكاة ومحاك بطريقة أحادية المعنى تترجم في يسر

بلفظين اثنين، واثنين فقط، في اللغـة الانجليزيـة، ولست ادعي بأن هذا ينطبق على أفـلاطون كـذلك وعلى اليونانية القديمة المتداولة بصفة عامة، وانما كل ما قصدت قوله هو ان ضروب عدم ملاءمة كلمة imitation المألوفـة لدى نقاد الأدب بصورة أقل منهـا لدى دارسي فقه اللغة التقليـدي، قد ادت الى صعـوبـات نحن في غنى عنهـا في فهم المعنى الـذي قصـده ارسطـو، والى قـدر كبير من النقـد الأدبي والدراسات في علـم الجمال، يفتقر الى الدقة في تبين المعاني.

لقد جرى ربط المحاكاة، على وجه الخصوص، بقول هاملت: «اعرضوا المرآة على الطبيعة! Hold the mirror up to nature وهـو الامر الـذي لم يقصـده، ارسطو على الاطـلاق، كما سبق في ان حاولت الايضاح، وتمت الاستعانة بحجة فيلسوف قدير لـدعم خدعة بارعة، تؤدي مهمتها على نحو جميل في مقطع من مسرحيـة «هـاملت»، لكن ذلك لا يسـاعـدنـا كثيراً في الاقتراب من التراجيـديـا الاغريقية، التي لم يقصد بها، أيًا كان ما اريد منها، ان تعرض مرآة على الطبيعة (١٠).

في الجملة الاخيرة من الفصل الثاني من كتـاب «فن الشعر» يستخدم الفعل mimeisthai بطريقة تستدعي ترجمتـه بالفعل imitate أي يحاكي «وهـذا الفـارق بعينـه هو الـذي يميـز التراجيـديـا من الكوميديا، وهـذه تصور الناس ادنياء وتلك تصورهم أعلى من الواقع» «ولكن هـذا لا يفند بحال ما قيل هنا فأرسطو بشكل عام يشدد على ان «التراجيديا لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة» ويرجع الى هذه النقطة مراراً وتكـراراً. والتباين الحاد بين التراجيديا والكوميديـا ينبغي ان يفسر باعتباره يعني القول، بأن الاولى تقدّم لنا باناس مدّعين ادنياء pretend أعلى من الواقع بينما الثانية تستحضر أناساً إيهاميين make believe أدنياء.

وعلى الرغم من هذا كله، فان هذا التباين بين التراجيديـا والكوميديا يركز على ما يمكننا ان نصفه، مستخدمين اصطـلاحات ارسطو، بأنه فـارق عرضي وليس شيئًا جـوهريًا. وتبدو تعميماتـه صحيحة بالنسبة لمعظم المسرحيات الاغريقية الكلاسيكية، لكن ما من حاجة تدعو الكوميديا الى ان تقتصر على نحـو ما يكـرر في الجملة الاولى للفصل الخامس، على محاكـاة «الاراذل من الناس، لا في كل نقيصـة، ولكن في الجانب الهزلي الـذي هو قسم من القبيح» كما لا يتعين علينـا قبـول استطراده الـذي يقول فيـه «الهزلي نقيصة وقبح» (١١).

من المحتمل تمامًا ان نجـد شيئًا كـوميديًا في، وأن نضحك من أنـاس لا يتصفون بـالقبح، وليسوا ادنى منـا او من الشخص المتوسط. فـالفـارق بين التراجيديـا والكوميـديـا ليس في جوهـره فارقًـا في الموضوع، وانما هـو يعتمد على منظـورنا، فـالحدث الواحـد الذي يضم انـاسًا بعينهم يمكـن ان يقدم باعتباره تراجيديا او كوميديا.

لسوف نبحث بـالفعل ما اذا كـان اي شيء تراجيـديًا بطبيعتـه، وكذلك مـا اذا كان بعض ضروب المعانـاة مثيراً للرثـاء او للاشفـاق وليس تراجيديًـا حتماً (١٢). أما الآن فـانه من الجديـر بالاهتمام ان نلاحظ ان تعميم ارسطـو، على الأقل فيما يتعلق بالكوميـديا، لم يكن صحيحًا، حتى في الـوقت الذي كتبه فيـه، اذ كان ارسطو فـانس قد ابدع شخصيتين كـوميديتين من سقـراط ويوربيديس. ودعـا هذا الاخير في مسرحيته «السيتيس» الجمهـور الى الضحك ممن يفوقـونه وهـو الامر الـذي لا يبدو أنـه كان مفارقًا للمألوف والمعتـاد في المسرحيات الساخرة لشعراء التراجيديـا الثلاثة العظام. وعلى العكس من ذلك فان الفكـرة القائلة بأن ضروب معاناة النـاس الذين هم ادنى منا، وان لم يكـونوا اشراراً تماماً، ه

ضروب معاناة كوميدية تعتمد على الافتراض بأننا لا نستشعر تعاطفًا مع شخصيات من هذا النوع .

وبعد ان حطم ليسنج Lessing وشيللر Schiller التقاليد بعرض تراجيديات بورجوازية على المسرح ، كتب جورج بوخنر Buchner * عملا دراميًا ثوريًا هو مسرحية «فويشك Woyzeck » التي نحّى فيها جانبًا الاشكال والمفاهيم الكلاسيكية عن الابطال التراجيديين ، وعالج ضروب المعاناة التي استشعرها رجل يفتقر للألمعية ، باعتبارها ابعد ما تكون عن الطابع الكوميدي . وقد اعقبت هذه المسرحية ذرية على شاكلتها من «بينها وفاة بائع متجول لارثر ميللر A. Miller ** وليس من المهم على الاقل الآن ، ما اذا كانت هذه المسرحيات ينبغي ان توصف بأنها تراجيديات ، فنحن بالتأكيد لا نميل الى ان نجد فيها كوميديات ، ومن شأن الاداء الجيد للادوار ان يولد شعورًا عارمًا بالرثاء والاشفاق .

ان ارسطو ليس معصومًا من الخطأ وأحكامه في علم الجمال ، كما في الموضوعات العلمية المحض ، ليست يقينية تماما . وقد ذهب جروب الى القول بأنه «لا يتمتع على نحو جلي إلا بحس محدود بالشعر» وقدم مقتطفات من كتابي «السياسة» و«الخطابة» لاظهار هذا (١٠ ف) ، لكنها حقيقة غريبة تلك القائلة بأن بوخنر وميللر قد اقتربا من «محاكاة» الحياة اكثر مما اقترب اسخيلوس وسوفوكليس . .

(١٠) النبيل Spoudaios

(المأساة اذن هي محاكاة فعل نبيل (good) . . والموسيقى قد تكون محاكاة «للغضب والاعتدال وكذلك للشجاعة وضبط النفس» ، او قد نقول اننا نواجه في الموسيقى أحيانًا انفعالات او حالات نفسية او مواقف ايهاميه . وبالمقابل فان التراجيديا تقدم لنا افعالاً ايهامية . فلماذا توصف هذه الافعا بأنها «نبيلة»؟ .

ان الصفة اليونانية القديمة المستخدمة هنا هي Spoudaios وهي ليست بالصفة المفارقة للمألوف . والصفة الانجليزية good ليست بالترجمة المناسبة الى حد كبير لها . فلنبحث جملتين من أفضل الجمل في

---

* بوخنر ، جورج (١٨١٣ ـ ١٨٣٧) كاتب مسرحي الماني ، لم يعرف الشهرة خلال حياته القصيرة ، لكن كتاباته شرعت في التألق منذ تسعينيات القرن الماضي واتخذها أنصار النزعة التعبيرية نموذجًا ومثالا يحتذونه . صدرت مسرحيته الأولى «مصرع دانتون» في ١٨٣٠ ، لكنها لم تعرض في برلين الا عام ١٩٣٠ . مسرحيته الأخرى الوحيدة التي وجدت كاملة هي «ليونتشي ولينا» ، التي كتبها قبيل وفاته وعرضت في ميونخ في ١٨٥٠ . المسرحية المشار اليها في النص وجدت بعد وفاته غير مكتملة ، صدرت في ١٨٧٩ وعرضت للمرة الاولى في فينا عام ١٩١٣ ، وحولت الى اوبرا في ١٩٢٥ . (هـ . م)

** ميللر ، أرثر (١٩١٥ ـ) الكاتب المسرحي الاميركي الشهير ، من أبرز أعماله اضافة الى المسرحية الواردة في المتن «كلهم ابنائي» و «مشهد من الجسر» و «بعد السقوط» . لم يقدر لأعماله الاخيرة ومنها «خلق العالم وأعمال اخرى (١٩٧٢) و «سقف البطريرك (١٩٧٧) ان تحظى بالحماس الهائل الذي قوبلت به أعماله الأولى .

كتاب «فن الشعر» .

«المؤرخ والشاعر لا يختلفان فأحدهما يروي الاحداث شعراً والآخر يرويها نثراً. «فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً او نثراً)، وانما يتميزان من حيث كون احدهما يروي الاحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن ان تقع، ولهذا كان الشعر اوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ لأن الشعر يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي» (٩ = ٥١ ت) .

(A poet differs from a historian - not because one writes verse and the other prose- the work of Herodotus could be put into verse but it would still remain a history whether in verse or prose- but because the historian relates what happened, the poet what might happen. That is why poetry is more akin to philosophy and is a better thing (spondaioteron) than history. Poetry deals with general truths, history with specific events.)

ويترجم إلـز الجملة الأخيرة كـالتالي: That is why the writing of poetry is a more philosophical activity, and one to be taken more seriously, than the writing of history: for poetry tells us rather the universal,history the particulars. وهنا يترجم المترجم الأول لفظ spoudaiateron اليوناني القديم الى لفظي a better thing في حين يترجمه الاخر الى to be taken more seriously (١٣) وفي مقطع اخر - يرد في الجملة الأولى من الفصل الثاني - يترجم إلـز (١٩٥٧) الكلمة ذاتها الى of high character، لكنه يمضي بعدئذ ليقدم صورة رائعة ومفصلة لمعنى هذا الاصطلاح (٦٩-٧٨). وغالبًا ما يوضع لفظ spoudaios في مقابل لفظ phaulos، وهذا الانقسام غالبًا ما يؤخذ على أنه امر مسلّم به عند هوميروس، فهو الهوّة المتسعة كاتساع السماء بين الأبطال وعامة الناس»، وعقب ذلك، غدا النقيض شائعًا. «ما من حاجة تدعونا الى تفصيل القول في مثل هذه الحقيقة المعروفة، فالتفكير الاغريقي يبدأ بالقضية القائلة بأن الجنس البشري منقسم الى «اخيار» و «اشرار»، وقد ظل متمسكًا بها لفترة طويلة. وهذان الاصطلاحان هما اصطلاحان اجتماعيان وسياسيان واقتصاديان بقدر ما هما اخلاقيان. وما يهمنا انها يتمثل في أمرين: (١) شمولية الانقسام (٢) ووضوح اهتمام ارسطو به وتعاطفه معه (٧٥).

(١٤). من هنا فان عبارة: kai pilosophoteron kai spoudaioteron poiesis historias esten يمكن ان تتم ترجمتها الى الانجليزية على النحو التالي و poetry is more philosophical and nobler than history اي ان الشعر اكثر فلسفة ونبلاً من التاريخ. وهكذا فان تعريف التراجيديا يمكن ان يبدأ على النحو التالي: Tragedy, then, is the mimesis of a noble action الان أصبح لدينا، اكثر من اي وقت مضى، سبب يدعونا الى عدم ترجمة لفظة المحاكاة اليوناني القديمة اي mimesis الى اللفظ الانجليزي: imitation: على العكس من التاريخ، ذلك هو على وجه الدقة ما لم يكتبه الشعر. ان ارسطو يفترض ان المؤرخ يكتب نسخة مما وقع، ويفصل القول في موضع لاحق على هذا النحو: «ان على التاريخ ان يفسر مرحلة زمنية، ويبين كل ما يحدث في هذه الفترة لشخص او لعدة أشخاص مهما ضعفت الصلة بين الواقعة الواحدة وغيرها من الوقائع» وهو ما ترجمته الى الانجليزية:

History has to expound not one action but one period of time and all that happened within that period to me or more persons. However tenuous the connection between one event and the others. (٢٣ : ٥٩أ) ومن الطريف ان هذا لا يفي تـوسيد يدس حقـه، لكن المفارقـة للشعر واضحة بها فيـه الكفاية. فـالمؤرخ، كما يقول أرسطو، يغوص في التفاصيل، فيروح يسرد، ربما بشيء من الشرود، كيف حـدثت الوقائع على وجه الدقة. وليس الأمـر كذلك بالنسبة للشـاعر. ان وحدة كل من الملحمة والتراجيـديا هي فعل مظهري وليس (وهذا جزء من نقطـة التقابل في الفصل الثالث والعشرين) مرحلة زمنيـة. والشاعر لا ينسخ او يحاكي، وأنما هو يتأمل فيما قد يحدث، ويرتفع على هذا النحو الى تأمل المطلقات.

على الرغم من هذه الملاحظة الشهيرة، اي ان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ، فمن المؤكد ان ارسطو لا يمضي بعيداً في ابـراز ما هو فلسفي في اعمال اسخيلـوس، سوفـوكليس، ويوربيديس، وعنـد هذه النقطة، اكثر من اي موضع اخر. علينا ان نمضي متجاوزين أرسطو.

ان اولئك الـذين يعتبرون كتاب «فن الشعـر» «لأرسطو عملاً نهائيّـا ينبغي لهم ان يتأملـوا الملاحظة السـابقة حـول التاريخ. فمن المنطقي ان الفيلسـوف الذي يصف التـاريخ على هذا النحـو غير الملائم بصورة لا تصدق، ودون حد أدنى من الفهم لطبيعته ومشكلاتـه، ليس بالرجل المعصوم في كتابه «فن الشعر».

وما الذي يعنيه القول بأن «التراجيديـا اذن هي محاكاة فعل نبيل»؟ نبيل على اي نحو؟ ليس فعلاً بلا حساب، ليس فعلاً تافهـا، قميئًا، محتقراً، موضعًا للازدراء. وانما هو بالاحـرى فعل مهم ومؤثر وله ابعاد بطولية، والموضوعات مستمدة عادة من عصر البطـولة والشخصيات الرئيسية بصفة عامة تتمثل في أبطال الزمن الغابر. لكن الشاعر لا ينسخ ما يجده في الكتب العتيقة او ما تم سرده من قبل، وانما هو يعمد فحسب الى استخـدام مادة من هذا النـوع ليقيم صرح فعل مظهري، شيء قد يحدث ولـه اهمية مطلقة.

(١١) الرحمة والخوف؟

يمكننا ان نناقش باختصار ما بقي من تعريف ارسطو للتراجيديا، وذلك باستثناء المقطع الاخير من هذا التعـريف، وتعني ضرورة كون الفعل «تـامًا». إنـه ينبغي ان يكون لـه بدايـة ووسط ونهاية، على العكس مثلاً من قصص تشيكوف، الـذي كان يقوم عمداً بعد كتـابة القصة بحذف البدايـة والنهاية. وقـد حـاول عـدد كبير من كتـاب القرن العشرين، متـأثرين في ذلـك بتشيكوف غـالبّـا، ان يحققـوا الشمول، لا ببنـاء فعل واحد تـام، وانما بتقديم شريحة مـن الحياة كصـورة نمطية، ويستبعد تعـريف أرسطو للتراجيديا هذا، ولا تدع الطريقة التي يمضي بها شكًا في ذلك.

اما المقطع الـوارد في تعريف أرسطو للتراجيـديا بأنها «لها طول معلـوم» فهو أقل وضوحًـا في ترجمة الز، حيث يورده على النحو التالي: and has bulk (وهو ما يعني حرفيًـا في اللغة العربية أنها «ذات حجم») ومن الواضح ان ما يعنيه ارسطو هو ان التراجيديـا كجنس فني - كالرواية مثلاً - تقتضي بعض الضخـامة والجسـامة (١٥) على الـرغم من ان الطول الـذي يمثل حداً ادنى لم يحدد على وجـه الدقـة.

ومثلما ان قصة مؤلفة من عشر او عشرين صفحة لا يمكن ان توصف بأنها رواية، فكذلك المسرحية المؤلفة من مائتي بيت لا يمكن ان تسمى تراجيديا. وربما يكون بوسعنا ان نضيف ان الاعمال التراجيدية الاغريقية التي بقيت لنا يتراوح طولها بين حوالي الف بيت الى الف وسبعمائة وتسعة وسبعين بيتًا. وأطولها هي تراجيديا «اوديب في كولونا» لسوفوكليس» التي نظمها الشاعر في سن شيخوخته، وعرضت للمرة الأولى بعد وفاته.

وأرسطو نفسه يتولى توضيح الكلمات القليلة التالية، وذلك عقب طرحه لتعريفه على الفور، فيقول: «وأقصد بـ «اللغة المزودة بألوان من التزيين» تلك التي فيها ايقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي «تختلف وفقاً لاختلاف الاجزاء»، ان بعض الاجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الاخر باستخدام النشيد، وبالطبع فان المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون.

فيما يبدو هذا كله واضحًا، بصورة معقولة، فان المقطع الاخير من تعريف أرسطو للتراجيديا ـ ويضم عشر كلمات فحسب ـ قد أدى الى كتابة قدر هائل من الادبيات حوله. فإلز يعتقد أن ارسطو نفسه قد أضاف هذه الكلمات في وقت لاحق لتأليفه الكتاب، ولكنه لن يكون مناسبًا لنا ان نتجاهلها. فأولاً سيكون من الغريب أن نبحث كتاب «فن الشعر» لأرسطو بشيء من التفصيل بينما نحذف اي نظر في هذه الافكار التي كان النقاش حولها هو الاكثر احتدامًا، والتي ترتبط أساسًا وبصورة شاملة بالكتاب، شأن أي من افكاره. وثانيًا، فان هذا المقطع يحظى بشهرة، ليس لأنه بالغ الغموض فحسب، وانما لأنه كذلك موح بالافكار الى أقصى حد، والاكثر من هذا كله أهمية ان تعريف أرسطو للتراجيديا سيغدو ناقصًا، على نحو صارخ، دون هذه الاضافة.

اشتهر تعريف أرسطو للتراجيديا بما سكت عنه، تمامًا كما اشتهر بما ورد فيه. وقد اعرب ناقد حديث عن افتراض ذائع حينما قال: «ان اي مفهوم واقعي للدراما التراجيدية ينبغي ان يبدأ من حقيقة وقوع كارثة، فالاعمال التراجيدية تنتهي بصورة سيئة» (١٦) وأرسطو لا يقول هذا، ولا يعنيه فهو يترك احتمال عدم انتهاء التراجيديا نهاية فاجعة قائماً، ويناقش عقب ذلك اكثر من مرة النهايات غير التراجيدية، والعديد من الأعمال التراجيدية الاغريقية ومن بينها بعض التراجيديات التي تحظى بأقصى درجة من الاعجاب لا تنتهي بكارثة.

هل يتعين علينا ان نستنتج من هذا ان التراجيديا الاغريقية والتراجيديا بعد ـ الاغريقية هما حتماً شيئان مختلفان تمامًا، وان التراجيديا الاغريقية ليست الا مسرحية تدور حول فعل نبيل تام، لها طول معلوم، ولكنها ليست تراجيدية بالضرورة؟ هل مفهوم «التراجيدي» بأسره هو مفهوم حديث؛ بينما ذلك المكون لكلمة تراجيديا لم يعن شيئًا للاغريق الا المعز؟. ان الامر أبعد ما يكون عن هذا. وعلى سبيل المثال فان ارسطو يصف يوربيديس في فقرة بارزة بأنه tragirotatas ton poieton . اي ابرز الشعراء في تأليف التراجيديا (١٣: ٥٣أ).

ولكن في اي موضع يتضمن تعريف ارسطو للتراجيديا أي اشارة الى ما ينبغي ان ندعوه بـ «التراجيدي»؟ اننا نجد ذلك في تلك الكلمات العشر التي تعرض معناها للجدال، على هذا النحو العاصف، فلكي تكون مسرحية ما تراجيديا ينبغي ان تثير eleos الرحمة و phobos الخوف، وهما الاصطلاحان اللذان تترجمها الترجمات الانجليزية القياسية على انهما pity و fear. وبالمصادفة فان هاتين الكلمتين نجدهما مرتبطتين، لا في هذا التعريف الذي نناقشه الان فحسب، وانما كذلك نصادفهما مرات عديدة في مواضع اخرى في كتاب «فن الشعر»، ومن الواضح تمامًا ان ارسطو اعتبرهما

سمتين او خاصيتين مميزتين ومعرفتين للتراجيديا، او لعلنا نستطيع القول انهما الانفعالان التراجيديان اللذان يحتلان مرتبة الصدارة في ذلك.

وبينما تجادل الشراح اساساً حول معنى التطهير catharsis وما اذا كان يعني التنقية Purilica-tion او التطهير Purgation وما هو على وجه الدقة ذلك الذي تجري تنقيته او تطهيره فان الترجمة المعروفة لهذين الاصطلاحين اليونانيين القديمين الى الاصطلاحين الانجليزيين pity and fear هي ترجمة سيئة الحظ، كالعرف الذي جرى على ترجمة mimesis الى كلمة imitatilon وهاتان الكلمتان، اي phobos ,eleos تقتضيان اهتماماً قبل ان نبحث اصطلاح التطهير.

يشكل هذان الاصطلاحان مشكلتين منفصلتين: ما الذي يقصده ارسطو حينما يستخدمهما مراراً وتكراراً؟ اكان ما يقصده صحيحاً؟ ان ما تدعو الحاجة الى قوله بمزيد من التأكيد هو انه اذا كان يقصد «الرحمة والخوف» فان الصواب قد جانبه.

ان «الرحمة» تقتضي موضوعاً تنصرف اليه. والعاطفة التراجيدية الغالبة التي يثيرها العديد من التراجيديات، التي تحظى بأقصى قدر من الاعجاب ليست شيئاً متعدياً بهذا المعنى، اذ تحركنا المعاناة الحادة وتهزنا الى حد المشاركة فيها، ولكن ليس هنا بالضرورة أن نشعر بالرحمة حيال شخص ما، او الاسف عليه. اننا نظل متحفظين بما فيه الكفاية، كما ان المعاناة ـــ وما اغرب ما يبدو هذا ـ لا تتمحور بجلاء في افراد قد تأخذنا بهم الرحمة.

في «اجاممنون»، على سبيل المثال، لا تأخذني الرحمة على التوالي بالارنبة البرية، بصغارها الذين لم يروا النور، والتي تمزقها النسور، بالاشخاص الذين سقطوا في رحى هول سقوط طروادة، بمينيلاوس الذي قهره الحزن حينما اكتشف ان هيلين قد مضت، بالمحاربين الذي عاشوا اهوال الحرب، بأولئك الذين بقوا في الوطن وعانوا من البؤس هناك، وبأولئك الذين اطاح بهم القدر الرهيب الذي حل بساحة الجانب الأعظم من الاسطول الاغريقي في طريق عودته. كل هذا ليس الا جزءاً من ضروب المعاناة التي تعرض لي في النصف الأول من المسرحية، واني لأعاني، وتجتاحني أهوال الحياة. وفي الوقت الذي تصرخ فيه كساندرا يساورني التساؤل: من تراني اكون لأشعر بالأسف عليها؟ ليس الأمر كما لو انني آمن في سربى ومستريح وأطل من عليائي على بؤسها. وانما الامر يغدو أكثر اقتراباً من الحقائق اذا قلنا انه حينما اصبحت معاناتي شيئاً لا يطاق صرخت هذه المعاناة فجأة بصوت كساندرا.

ان تراجيديا «اجا ممنون» هي حالة نموذجية، وليست الحالات الأخرى كلها على مثل هذا القدر من الوضوح. غير انها ليست بحال بالنموذج غير المنصف، فهذه التراجيديات تعتبر، بشكل عام، واحداً من اعظم عملين او ثلاثة أعمال تراجيدية اغريقية، وهي التراجيديا الاولى من حيث العاطفة التراجيدية القوية التي تثيرها.

اضف الى ذلك ان كلمة الرحمة pity ليست الكلمة الصحيحة، حتى في الحالات العديدة التي قد يفترض فيها ان هذه العاطفة متعدية بمعنى أنها تنصرف الى طرف اخر. وهذه الكلمة توحي بالشعور بالأسف حيال شخص آخر، بالنظر الى اسفل لا الى أعلى. فالرحمة لا تأخذنا بأولئك الذين نعجب بهم كثيراً، ومن باب أولى بأولئك الذين تنظر اليهم في انبهار وذهول، والرحمة ليست هي ما نستشعره حيال برومثيوس او حيال اوديب او هرقل الذي أبدعه سوفوكليس. بل ان بعض الكتاب يصر حقاً على التمييز بشدة بين ما هو مثير للرحمة فحسب وبين ما هو تراجيدي حقاً.

مـرة اخرى نقـول : انه ليست هنـاك كلمـة واحدة يحالفهـا التوفيق تمامًـا كترجمة للفظ eleos عند ارسطـو ، لكن شاعـراً كبيراً عبرّ ذات مـرة عن المعنى الأساسي لهذا اللفظ في بيت واحـد ، فـالعاطفـة التراجيدية ليست الرحمة ، وانما ما يقوله فاوست جوته وهو يرى جريتشن في زنزانة السجن وقد استبد بها الجنون

(البيت ٤٤٠٦ Der Menschheit ganzer jemmer fasst mich an (ـ يتملكنـا بؤس الانسانية بأسره ويهزنا .

ويبدو اصطلاح التعاطف sympathy بشكل من الاشكال مفضلاً على اصطلاح الرحمة pity فهو من حيث جذوره يشير الى المعـاناة مع الاخريـن ، الى المشاركة في المعـاناة . والنقطة التي سجلنـاها فيما تقدم ، قـرب نهاية المقطع التـاسع حينما وضعنا التراجيديـا في مواجهة الكـوميديـا ، تشهد على ذلك ، فالمعاناة الواحدة يمكن ان نخوض غمارها باعتبارها تراجيدية او كوميدية ، والامر في ذلك يتوقف على موقفنا ، فهي تغدو تراجيدية اذا شعرنا بالتعاطف . اذن فالتعاطف شرط مسبق للتراجيديا .

رغماً عن هـذا ، فان التعـاطف sympathy هي كلمة بـالغة الضعف ، وقـد غدت في استخـدامنا العادي كلمة شاحبة تمامًا وكلمة eleos، شأن كلمة mimesis تتحدى امكانية ترجمتها بصورة مناسبة الى اللغة الانجليزية . فهي تشير الى التعاطف والمعاناة والى التأثر والاهتزاز البالغين .

ليس اصطلاحا الرحمة والتعاطـف بالمجديين ، واصطلاح الشفقة compassion عرضة للعديد من الاعتراضـات ذاتها ، من هنا فـان المرء يشعر بميل الى الاحتفـاظ بـالكلمة اليـونانيـة القديمـة ذاتها والحديث عن eleos. لكن هناك كلمة انجليزية يمكننا ان نستخدمها في نهاية المطاف ، ولما كانت كلمة عتيقة ، الى حد ما ، فان المبالغة في الاستخدام لم تضعفها ، كما لم تفسرها الترادفات الخاطئة وهي كلمة ruth بمعنى التراحم . وكل المعـاني التي نربطهـا بهذه الكلمة منـاسبة : أي المبـاينة لكلمـة ruthless بمعنى متحجر القلب ، وكذلك بيت ميلتون الخالد الذي يقول فيه :

Look homeward Angel now and meet with ruth.

الان تطلع باتجاه الوطن ايها الملاك وذب تراحمًا (١٧) .

وليس من المسلم بـه ، دونما مناقشة كـذلك ، ان هذا هـو ما عناه ارسطـو . ولكن قبل ان نمضي الى بحث هذه المسألة ، دعنا نبحث اصطلاح phobos. ومن جديد نقـول ان كلمة خوف fear ليست الكلمة الصحيحـة التي تعبر عما أشعر به حينما استجيب عـاطفيًا للتراجيـديات الاغريقيـة . والحقيقة الاساسيـة هنا هي ان هذه الكلمـة ، في هذا السيـاق ، لن تخطر على بال اي شخص لم يثـر تحيزه مترجمو ارسطو . وحينما نتساءل لماذا لا تخطر على بال أحد ، فان الرد سيبدو في وقت واحد ان هذه الكلمة اكثر ضعفًا وأشد تعديًا من ان تخطر ببال احد (١٨) . فما ان نسمعها حتى نتساءل من أو ما الذي يفترض ان نخافه؟ لكن عواطفنا الاساسية التي تثـور حينما نقرأ او نشاهد تراجيديا لا تشمل الخوف من اي شيء او أحد .

ان سير ديفيد روس D. Ross، وهو واحد من ابرز مترجمي أرسطو وشراحه، يتحدث كذلك عن «الرحمة والخوف» Pity and fear ويشرح الاصطلاح الاخير باعتباره خوف المتفرج من ان يحل قدر مماثل بساحته. ولدعم هذا التفسير فانه يورد نصًا من كتاب «الخطابة» لأرسطو: «علينا ان نتذكر المبدأ العام القائل بأن ما نخاف منه على انفسنا يثير رحمتنا حينما يحدث للاخرين (١١-٨: ٨٦أ). وعلى الرغم من ان روس يذهب الى القول بأن ذلك هو ما قصده ارسطو، فانه لا يعتقد ان ارسطو كان على حق، ولكن ما من متفرج عادي يحتمل ان يخاف، على سبيل المثال، مصير اوديب بطل ارسطو النموذجي. ولنجعل هذا الافتراض معقولاً، يتعين تعميم الخوف الى خوف غامض من مصير مجهول يقبع في انتظار كل منا، لكننا لا نجد اثراً لهذا عند ارسطو. فهو في الحقيقة يقول ان الخوف هو من اجل البطل (١٩). ويحيلنا هامش الى كتاب «فن الشعر» (١٣: ٥٣أ) وهو المقطع الذي سنبحثه بعد قليل. وحينما نناقش «أوديب» مطولاً فاننا سنجد ملاحظة روس حول هذه المسرحية، مثل معظم مناقشاته لها، بالغة الضحالة.

غير ان روس يخالفه الصواب يقينًا في جانب واحد. فاذا اردنا ان نعرف ما الذي قصده أرسطو حينما تحدث عن eleos و phobos لتعين علينا العودة الى صورته التفصيلية، التي قدمها في «الخطابة». فهناك في الكتاب الحادي عشر «٨: (٨٢أ) و (٦: ٨٥-٨٦ب) يتم تحليلهما معًا مطولاً بالعديد من الامثلة. ولكن كلمة الخوف fear التي يستخدمها على سبيل المثال جون هنري فريسي John Henry Frese في ترجمته لهذا العمل في مكتبة لويب الكلاسيكية، ضعيفة للغاية بصورة واضحة: ذلك ان البشر لا يخافون الشرور كافة... وانما هم يخافون الشرور التي تتضمن ألمًا عظيماً او دماراً حين يرونها قريبة ومهدّدة.

for men do not fear all evils.... but only such as involve great pain or destruction and only if they appear to be not far off but near at hand and threatening (٥: ٨٢أ).

وعقب ذلك بقليل يقول: «ان الخوف يصحبه توقع أننا سنعاني محنة قاتلة من نوع ما »

fear is accompanied by the expectation that we are going to suffer some fatal misfortune

ترى اليس بوسعنا ان نقول terror اي الرعب بدلا من fear اي الخوف؟ ولو اننا عدنا ثانية الى اسخيلوس لوجدنا عندئذ اننا نقترب اكثر من انصافه. فتراجيدياته لا تثير الخوف وانما هي تستحضر الرعب. وينطبق هذا كله على «اوديب ملكا» وربما على التراجيديا بصفة عامة. ان مسرحية «لير» مرعبة، لكنها لا يمكن ان يقال انها تثير الخوف.

غير اننا اذا عدنا الى كتاب «الخطابة وقرأنا كلمة terror حيثما يقول أرسطو phobos «وحيثما يقول فريسي Fear»، لوجدنا ان ذلك لا يكلل بالتوفيق ايضًا، ففي العديد من الفقرات تقدم كلمة fear

معنى أفضل بكثير، ويبد وبـوضوح انها هي الكلمـة المقصودة. ويبـدو جروب Grube على صواب تمامًا حينها يقـول في احد الهوامش «ربما كان المعنى الـدقيق لكلمة Phobos» يكمن في موضـع ما بين fear و terror (١٢) فهي كلمة لها تـاريخها، وكـانت تعني أصلاً عنـد هوميروس الفـرار في ذعر، لكنها فيما بعد أصبحت كلمة اكثر شحوبًا مع تحركها في اتجاه كلمة fear.

اذا ما طبقنا الاختيار ذاته على كلمة eleos اخذين في الاعتبار كل تعليقات ارسطو وأمثلته في كتاب «الخطابة» فاننا نجد أننا قد مضينا بعيداً متجاوزين ارسطو، وان المعنى الذي قصده يكمن في موضع ما بين اقتراحاتنا وبين كلمة pity. فهو يعرف eleos بأنها: نوع من الالم يثيره مرأى الشر، مميتًا او مؤلماً، والذي يحل بشخص لا يستحقـه، شرقد يتـوقع المرء ان يحل به هـو نفسه او احـد اصدقـائه حينها يبدو قريبًـا (٨: ٨٥ب). ومرة اخـرى: «ان البشر يشعرون بـ eleos اذا مـا ظنوا ان بعض الاشخـاص اتقياء، ذلك ان من يظن انه ليس هناك اتقياء سيعتقـد ان الجميع يستحق المحنة. والانسان بصفة عامة تحركه eleos حينها يتأثر بشدة الى حـد أنه يتذكر ان مثل هذه الشرور قـد وقعت او يتوقع انها قد تحدث اما له او لأحد أصدقائه (٨: ٨٥ب).

يختلف هذا بصورة مميزة عما قلناه، فالعاطفة التي حاولت وصفها لا تقوم ولا تتضمن اي حكم بأن الطروادين او الاغريق لم «يستحقـوا» معاناتهم، أيًا كان مـا يعنيه هذا. هكذا فان هناك تضـاربًا بين ما يقوله ارسطو في تعريفـه للتراجيديا وبين ما وجدنا اسبابًا للاعتقـاد بأنه صحيح. فالمعنى الذي يقصده يكمن في موضع مـا بين ما نعتبره صـوابًا من نـاحية وبين تعبير pity and fear اي الخوف والـرحمة التقليدي من ناحية اخرى. ومن الان فصاعداً، سأتحدث عن phobos و eleos حينها اشير الى اراء ارسطو، واتحدث عن ruth التراحم و terror الرعب حينها اطرح وجهات نظري.

اننـا حتى الآن لم ننظر في أمـر فـولفجانـج شيدفـالت W. Schadewaldt وهـو واحد من ابـرز الـدارسين الكلاسيكيين الألمان لفقـه اللغة التـاريخي والمقـارن، والذي لم يـذهب الى القول بـالتفصيل الكبير فحسب، بأن ارسطو لم يقصد الخوف والرحمة pity fear وانما كان يقصد الرعب terror وان كلمة eleos تقترب من الكلمات الالمانية Jammer و Ergriffenheit و Ruhrung (٢٠)، فهل هو على صواب؟.

انه يفشل في التمييز بوضوح، على نحو ما حاولنـا ان نفعل، بين ما هو صواب وما قصده ارسطو، وهو يميل بجلاء الى ان يقرأ في أرسطو ما يعتقد انـه صواب، على الرغم من انه بالتأكيد لا يمضي بعيداً على نحو ما فعل فولكمان ـ شلوك Volkmann-Schluck الذي يقتطف شيد فالت محاولته لتسليط لغة هيـدجر الإصلاحية بقضهـا وقضيضها على أرسطو (٣٦ن) دون ان يجد في ذلك شيئًا غـريبًا، فيما يبدو.

بينما لا يتردد فقهاء اللغـة البريطانيون والأميركيـون في ان ينسبوا اراء بدائيـة وضروبًا من الخلط الى

الاغريق الذين يكتبون عنهم، فـان الباحثين الالمان غالبًا ما يقاربون النصوص اليـونانية بشعور ديني، وشأن دارسي اللاهـوت، فإنهم يصبّون احدث الخمور في الـدنان القديمة. وهـذا هو ما يقوم بـه شيد فالت، الى حد ما، في مقـاله الضافي المهم، فهو لا يمحص اقتراحاته ليرى مـا إذا كانت تناسب كل ما يقولـه ارسطو عن الفـويوس والايلوس في كتـاب «الخطابـة» وانما هو يكتفي، كأنـه دارس لاهوت، بالعثور على سطرين يظهران مؤيدين له، ويفشل في ادراك انه يمضي متجاوزًا ارسطو ومبتعدًا عنه.

ليس هذا كله مجرد مماحكـات حول كلمتين. فما هو موضع بحث ليس الا مسألة مـا هو تراجيدي. ففي تعـريف ارسطـو يـدخل العنصر التراجيـدي في صـورة كلمتين قصـد بهما ان تميـزا نـوعيـة الفعل واستجابتنا حياله. فالافعال التي تثير هذه الاستجابة العاطفية يستشعر أنها تراجيدية، او بالاحرى اذا اردنا العودة الى السيـاق الحرفي، فإن المسرحية التي نستجيب لها على هذا النحو هي تراجيـديا. ويقول ارسطـو ان هذا شرط ضروري للتراجيـديا، وليس ذلك شرطًـا كافيًـا تمامًا، فـلا بد من تلبيـة شروط اخرى كذلك على نحو ما يشير تعريفه للتراجيديا.

لقـد حـاولت ان اوضح كلاً ممـا يبـدو ان ارسطـو قـد عناه، ومـا هي عليـه استجـابتنا العـاطفيـة للتراجيـديات الاغـريقيـة بالفعل. وفي غمار هـذه العمليـة اكتشفنا تجربـة متميـزة مركبـة من التراحم والرعب ruth and terror ولا حاجة تدعونـا الى التردد في ان نضيف اي مسرحية تبعث تجربة قوية ان تسمى بالتراجيديا.

(١٢) التطهير

لم يبق امامنا كي نبحثه الا الكلمات القليلة الأخيرة في تعـريف ارسطو للتراجيديا.. «وتثير الرحمة، والخوف فتـؤدي.. إلامَ؟ الى ten ten loiouton pathematon katharsin او وفقًـا لترجمة جروب الى The purgation of such emotions او كما يقـول إلـز The purgation of those painful of fatal acts which have that quality (١٩٥٧) قاصدًا صفة كون المرء مثيرًا للشعور بالرحمة ومخيفًا او باعثًا للتجربة التي حاولنا وصفها. ومن بين الباحثين المعاصرين فان الز يقترب من ان يشكل أقلية تقتصر عليه هو وحده. لكن تفسير جوته لــــ catharsis كان مشابهًا الى حد كبير (٢١).

يساور إلـز الشعور بأن تفسيره يتطـابق بصورة طيبة للغـاية مع كتـاب «فن الشعر»، ولكنـه يضطر للاقرار بأن المرة الوحيدة التي يرد فيها اصطلاح catharsis في الكتاب لا أهمية لها على الأطلاق، ولا تقدم يد العون، بينما هناك فقرة في كتاب «السياسة» لأرسطو «٨-٧-٤ : ٤٢أ» يناقش فيها ارسطو هذا الاصطلاح بشيء من التفصيل. ويقـول إلز: «ان نقطة الضعف الرئيسية لافتراضي هـي انه لا يناسب الفقرة الواردة في كتاب السياسة» (٢٣١) وبالنسبة لي فان هذا الضعف يبدو قاتلاً.

وفيما يلي ما يقولـه أرسطو عن catharsis في كتابه «السيـاسة»: «ان العواطف التي تـؤثر بقوة في

بعض الارواح على درجات متفاوتة، ومنها على سبيل المثال الخوف والرحمة وكذلك النشوة، وبعض الناس عرضه بصفة خاصة لهذه العاطفة الأخيرة. ونحن نشاهد انهم تحت تأثير الموسيقى والأناشيد الدينية التي تدفع الروح الى الهياج يهدأون كما لو كانوا قد عولجوا طبيًا وتطهروا (katharseos)، والناس الذين يستسلمون للرحمة والخوف، والناس العاطفيون بصفة عامة والآخرون فإنهم بمقدار ما يحسون بعواطف مماثلة لا بد ان يتأثروا بالطريقة ذاتها، لأنهم جميعًا لا بد أن يعايشوا تطهيراً وارتياحًا يبعث السرور (٢٢).

ان هذه الفقرة لا تدع في سياقها شكًا في ازدراء أرسطو لأولئك الذين يستسلمون للرحمة والخوف. فهو أبعد ما يكون عن موقف «شيد فالت» من هاتين العاطفتين، وهو بعيد عن موقفي حيالها كذلك، لكن شيدفالت ينسب مواقفه الخاصة الى ارسطو. بل ان المرء يوشك حقًا ان يكون بوسعه ان يترجم الكلمات التي سبق ان ترجمناها بقولنا «الناس الذين يستسلمون للرحمة والخوف» بقولنا الناس العاطفيون مخلوعو الفؤاد» ومن شأن هذا ان يكون فيه شيء من المبالغة، ولكن من الواضح أن أرسطو لا يدرج نفسه ضمن هؤلاء الناس.

ويمضي ارسطو فيقول: ان المسرح يمكن ان يؤدي خدمة جليلة للجمهور، وبصفة خاصة للناس العاديين الذين يفتقرون الى الصقل. وأنواع الموسيقى التي كان حريًا بأفلاطون ان يحظرها في مدينته المثالية ينبغي ان يسمح بها «مع هذا النوع من المشاهدين. واذا عبرنا عن الامر بفجاجة، لقلنا ان الناس العاطفيين والمتخبطين يشعرون بأنهم افضل بعد ان ينخرطوا في البكاء. وكما يعبر «جروب» عن الامر، فان بمقدورنا ان نتصور أرسطو وهو يقول لأفلاطون: «هذا التطهير، بالطبع، لا يؤثر الا في الناس الذين يفقدون السيطرة على عواطفهم. أما أنا وأنت، باعتبارنا فلاسفة، فسنظل بعيدين عن التأثر، انني، على الاقل، لست متأثراً، ولست على الدرجة ذاتها من الثقة فيما يتعلق بك» (١٦).

هذه الطريقة في طرح الأمر مبهجة ومتحيزة، فهي مناصرة لأفلاطون ومناهضة لأرسطو. غير ان مقطع التطهير في تعريف التراجيديا الوارد في كتاب «فن الشعر» لا يشير الى اي فارق بين السوقة ومن صقل ذوقهم، وليس النظر الى الخلاف بين أفلاطون وأرسطو من ناحية أخرى يعتبر امرًا أكثر إنصافًا لأرسطو فحسب، وانما هو اكثر جدوى.

لقد افترض أفلاطون ان مشاهدي العمل التراجيدي الذين يرون البطل يستسلم لألمه طائعًا، فيصرخ، ليزودنا بأمثلتنا، شأن فيلوكتيتيس وهرقل في مسرحيتين لسوفوكليس — قد ينال منهم الجبن والخور. وذهب الى ضرورة ابعاد التراجيديا عن مدينته المثالية، لأنها من ناحية ستقوض الشجاعة والرزانة. ويشير مفهوم ارسطو عن التطهير الى ان عرض «فيلوكتيتيس» او «التراقيات» سيكون له التأثير المناقض على وجه التقريب على الجمهور، فسوف يطهره من العواطف الحبيسة، ويضفي عليه الرصانة. واذا كان هذا هو ما يعنيه ارسطو، فقد كان الصواب حليفه. ولسوف نعود الى هذه النقطة

في نهاية مناقشتنا لمسرحية «اوديب ملكًا».

ان لهذه النقطة شأنًا وأهمية كبيرين، لأن العديد من الحجج الحديثة المؤيدة للرقابة لا تختلف كثيراً عن حجج أفلاطون. ويظل السؤال ملحًا: هل يسبب تصوير العواطف العنيفة والعنف في الادب عواطف عنيفة وعنفًا؟ ام ان التأثير على العكس هو تأثير تطهيري؟ ربما يختلف الرد باختلاف الحالات، متراوحًا بحسب المضمون، وبحسب مستوى الأسلوب، وبحسب المضمون لا شك في ان بعض التوصيفات للسلوك الجنسي مثير جنسيًا. لكنه من الجلي انه لا ينبني على ذلك ان سماع انسان يصرخ لمدة نصف ساعة يولد بالضرورة الرغبة في الاحتذاء به، وعلاوة على ذلك، فان بعض التوصيفات للسلوك الجنسي ليس مثيراً جنسيًا، وثمة سبب من الاسباب التي تكمن وراء حقيقة ان التوصيات المختلفة للمضمون ذاته قد تؤثر فنيًا بصور بالغة الاختلاف، وهو ان المستوى الاسلوبي يخلق فارقًا، وكما ان المحن ذاتها قد تقدم إما باعتبارها كوميديا او تراجيديا، وإن المضمون ذاته قد يجعلنا نحس بالوضاعة او بالاحراج او بالاهتمام على الصعيد العلمي او بالتسامي عاطفيًا، وذلك بحسب النمط الذي يقدم به هذا المضمون.

ويبدو ان ما قصده ارسطو هو ان التراجيديا الاغريقية في ضوء مستواها الاسلوبي المميز لا تثير الرحمة والخوف فحسب، وانما تقدم تطهيراً، وهي أبعد ما تكون عن ان تسبب عاطفة اوجبنا دائمين بشكل أو باخر. وحيث ان ارسطو يلمح اليه في عشر كلمات، فقد يكون مفيداً ان نوضحه في فقرتين اضافيتين.

عقب مشاهدة ثلاثة أعمال تراجيدية في حفل واحد، على نحو ما كان الاغريق يفعلون، ربما كانت الحاجة ماسة الى مسرحية ساخرة لتمكين المشاهدين من استعادة توازنهم، بحيث يمكنهم مغادرة المسرح متماسكين، ولا بد انهم كانوا يشعرون بأنهم قد استنفذوا. ويعد جانب كبير من تفكير الباحثين حول التطهير بعيداً للغاية عن هذا الموقف الوجودي.

أضف إلى ذلك انه حينما يتم التعبير عن المعاناة في شعر بديع فان شعوراً بالتحرر يساورنا فيما حزننا الاخرس يعبر عنه بالكلمات، ويحلق بأجنحته عاليًا. واذا كان المجاز الدائر حول أننا قد طهرنا يشير الى اننا قبل ذلك كان ثمة ما يقبض أمعاءنا، فان تلك تبدو طريقة تفتقر الى الجاذبية في التعبير عن الامر، الا انها لا تفتقد الصدق، فأفلاطون يتحدث عن الشعر بطريقة اكثر شاعرية، اما ارسطو فهو يتحدث، على الاقل في هذا المقطع، بطريقة اقرب الى حديث الطبيب. وربما كان أرسطو قد استلفتت نظره بشدة الظاهرة المنفرة المتمثلة في ان التراجيديا تبعث الشعور باللذة او السرور. وهو في معرض تفسير هذا لا يشير الى قسوة الانسان، وانما يوضح مفهوم التطهير، فالتراجيديا انما تمنحنا ارتياحًا يثير السرور.

لقد استمددنا الكثير من مقطع مؤلف من عشر كلمات. وليس بمقدورنا التيقن من ان ارسطو قصد

هـذا كلـه، او التأكـد من انـه عنـاه كله بـوضـوح. ولكن كتـاب «فن الشعـر» ربما يضم مـلاحظـات محاضراته. واذا ما اقتضى الأمـر هذا الحدس، فربما كنا قـد فصّلنا القول في مفهوم التطهير بطـريقة ما مماثلة لطريقته. وعلى أية حال، فان تلك الفكرة واحدة من اكثر الافكار ايحاء في كتابه.

فيما يتعلق بتعريف ارسطو الشهير للتراجيـديا، فان صاحبه لا يـدافع عنه، اذ يبحث في اقتراحات اخرى منافسـه فيما يسعى الى اقرار تعريفـه، ولا يربطه بأي رؤية خـاصة للعالم، ورؤية تـراجيدية، او حس تـراجيدي بـالحياة، وطـريقة متـوازنة ومـوجزة ودوجماتيـة وغير فلسفية بكل من المعنى الـرائع والاكاديمي للكلمة.

فالتراجيـديا اذن هي محاكاة فعل نبيل تـام، لها طول معلـوم، بلغة مزودة بألـوان من التزيين تختلف وفقًا لاختلاف الاجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات.

Tragoidia, then, is the mimesis of a noble action complete and of bulk by means of language made pleasing for each part separately, it relies in its various element not as narrative but on acting through elos and phobos it accomplishes the catharsis of such emotions.

واذا أردنا ان نعيـد صياغـة هذا التعريف لقلنـا ان التراجيديـا هي مسرحية فيهـا شيء من الطول، تبلغنا بقصة نبيلة من البداية الى النهاية، بلغة منظومة وتصاحب الموسيقى بعض أجزائها، وتعتمد على الممثلين، وتثير شعوراً بـالمعاناة العميقة يقـارب الرعب، على نحو يجعل المشـاهدين يعايشون ارتيـاحًا عاطفيًا رصيناً.

ان ارسطو يعـّرف التراجيديـا من حيث خصائصهـا الشكلية وأثـرها العـاطفي. ورداً على السؤال القائل: ما هو التراجيدي في التراجيديا؟ وهو السؤال الذي لا يطرحه صراحة قد يقول: إنها العواطف التي تثيرهـا في نفس المتفرج. او يقـول: تلك الصفـات التي تفرز مثل هـذه الاستجـابة. ولكن هـذه الصفات لم تحّدد بعد وليست جزءاً من التعريف. وهي تحدد بدرجة ما في مناقشة العقدة.

(١٣) العناصر الستة: المنظر المسرحي والفكر.

يمضي ارسطو، بعـد ان قام بتعريف التراجيـديا الى تمييـز: «ستة أجزاء تتركب منهـا هي: العقدة mythos والاخلاق ethe والمقولة lexis والفكر dianoia والمنظر المسرحي opsis والنشيد me-lopoiia... ولا شيء غير ذلك (٦: ٥٠أ) ومن بين هذه العنـاصر الستة تتم منـاقشة ثلاثـة عناصر، ببعض الاستفاضة، بينما لا يجري ذلك بالنسبة للعناصر الثلاثة الاخرى.

وفيما يتبقى من الفصل السادس يتم ايضـاح العناصر الستة بايجاز بـالغ ثم يتناول القسم الاعظم من «فن الشعـر» عبر الفصل الثامن عشر العقـدة والاخلاق كعنصر مكمل لها، وفي بـداية الفصل التـاسع عشر يقال لنا ان «العنـاصر الاخرى» قد جرت مناقشتها وانـه لم يبق الا الحديث عن القول والفكر وان

هذا الأخير، اي الفكر، يجد مكانه الطبيعي في كتاب «الخطابة» لأرسطو. وتعالج الفصول الثلاثة التالية المقولة، لكنها تربط بصورة وثيقة بكلمات يونانية قديمة وبعبارات من النوع نفسه، بحيث ان الترجمات لا تصبح مجدية للغاية. ويقوم إلز في تعليقه المستفيض على كتاب «فن الشعر» بحذف هذه الفصول الثلاثة كلية.

دعنا نبحث أولاً في ايجاز العناصر الثلاثة التي لم تكد تناقش في كتاب «فن الشعر بأسره» ثم نقدر بمزيد من الدقة ما يقوله ارسطو عن العقدة والأخلاق.

اما النشيد فانه يسجله فقط.

«اما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور، فهو أبعد الاشياء عن الفن وأقلها اختصاصًا بصناعة الشعر، لأن قوة التراجيديا تظل حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين، فضلاً عن ان المخرج اقدر من الشاعر في فن اخراج المناظر المسرحية». (٦ : ٥٠ن)

هنا نجد ان منظور ارسطو هو منظور فيلسوف يكتب «فنًا للشعر»، يستند حكمه على العمل التراجيدي، أساسًا، وعلى قراءة هذا العمل نفسه «قارن (٢٦ : ٦٢أ)». والامر نفسه ينطبق على أحكامنا على التراجيديات الاغريقية ومسرحيات الماضي العظيمة كافة. وقد رأينا العديد منها يعرض، لكن المنظر المسرحي بالنسبة لنا ليس الا عنصراً بصريًا مساعداً قد يساعدنا على فهم النص. ومنظور، شأن منظور ارسطو، هو في جوهره منظور ادبي. لا يرجع هذا فحسب الى اننا لم نشاهد هذه المسرحيات، وقد عرضها الشعراء الذين كتبوها واخرجوها في المقام الاول. لقد فشلت «اوديب ملكًا» في انتزاع الجائزة الاولى، وربما يرجع ذلك الى ان العرض الاول كان اقل شأنا على نحو من الانحاء من عرض فيلوكليس* الذي ربما ساعده وجود ممثلين وأقنعة وملابس أفضل. وما كان ليخطر لنا على بال ان نحكم على تراجيديا اغريقية او تراجيديا لشكسبير او موليير او جوته او ابسن على أساس عرض واحد. وقد تكون مشاهدة مسرحية على الخشبة شيئًا مدهشا، لكنها ستكون أقل إدهاشاً اذا ما تمت مشاهدتها مرات عديدة، وهي تعرض من خلال مخرجين وممثلين مختلفين. وكل عرض له تفسير واحد، فقد يكون باهرا، وقد يكون مما لا يمكن الدفاع عنه. ولكي نحكم عليه ينبغي ان نعود الى النص.

ان ما هو واضح في حالة المسرحيات التي تبقى طويلاً يتم تجاهله الى حد بعيد في حالة المسرحيات المعاصرة، ويرجع ذلك في احد جوانبه الى ان معظم هذه المسرحيات الأخيرة لا يدوم طويلاً. والعديد منها يخضع لبحث جادّ باعتباره ادبًا وأداة من أدوات نقل لفكر المخرجين والممثلين. كما أننا لا ينبغي ان نقلل من أهمية تأثير السينما. ومن المعروف ان بعض الروايات تكتب وتنتشر لكي تصور للسينما، لا لكي يطالعها القراء. ويقل عن ذلك في الوضوح، وان كان أمرًا له أهميته مع ذلك، ان الصور المتحركة

---

* فيلوكليس: ابن شقيق اسخيلوس، انتزع الجائزة الاولى من سوفوكليس في مسابقة عام ٤٢٥ ق.م كما هو مشار إليه في المتن، لم يبق لنا شيء من أعماله. (هـ. م)

قد عـّودت الجمهور والنقـاد على المفهوم القـائل بأن النجوم والمخـرجين هم في الغالب أكثـر اهمية من كتاب السيناريو . وان السؤال عما اذا كان ما نراه يتفق مع مقاصد كاتب السيناريو يمكن ان ينحى جانبًا دون ان يلحق ضرراً بأحـد. ان المنظـر هـو الفيلم، لكـن المنظـر المسرحي هـو تفسير واحـد فحسب للمسرحية.

كان ريتشارد فاجنر يعتقد ان مفهومه عن العمل الفني الشامل Gesamtkunstwerk يعني عودة الى اسخيلوس، لأنه أدمج الـدراما في الموسيقى وأهتم اهتمامًا شخصيًا كبيراً بتقـديم العمل على خشبة المسرح، لكنه في الحقيقة خطا خطـوة عملاقة باتجاه السينما. وقد مضى بـرتولد بريخت B. Brecht، الذي يميـز حقًا بين مسرحه وبين العمل الفني الشامل والطقـوس عند فاجنر، خطـوات أبعد في ذلك الاتجاه، ولا تعدو مسرحيتـا «الام شجاعة» و «دائرة الطبـاشير القوقازيـة» كعملين ادبيين او لمزيد من التحديد عملين شعـريين ـ ونحن نعالج فن الشعر هنا ـ قابلتين للمقارنة مع التراجيديـا الاغريقية او الشكسبيرية، ولكن العـروض التي تنتمي الى الدرجـة الاولى لهاتين المسرحيتين تنتمي دونما نقاش الى أسمى ضروب الاعمال المسرحية. (سنناقش بريخت تفصيلا في الفصل الأخير من هذا الكتاب).

وقد اوغل هـذا التطور ذاتـه في المسير منذ وفاة بـريخت فليست مسرحية «مـارا ـ سـاد «لبيتر فايس P.Weies بـالعمل المذهل كنص أدبي، ويـرجـع ذلك في أحـد جـوانبـه الى ان «الفكـر» ليس مـلائماً للموضوع المسرحي، ولكنها في اخراج بيتر بروك** P.Brook لها وبالملابس التي صممتها زوجة المؤلف أصبحت «منظـراً مسرحيًا» متميزاً بصـورة استثنائيـة على خشبة المسرح اولاً، ثم على الشـاشة عقب ذلك. وعند تلك النقطة يتم قلب العلاقة بين النص والعرض. فالعرض يدوم في السينما ويؤكد حق الكاتب في الشهرة الدائمة بينما الصياغة المكتوبة تصبح مجرد سيناريو.

---

* فايـس: بيتر اولريخ (١٩١٦ - ١٩٨٢) كاتـب مسرحي وروائي الماني، رفعته المسرحيـة المشار اليها في المتن الى مصـاف الشهرة العالمية ككـاتب مسرحي في عام ١٩٦٤. قدمها بيتر بـروك في العام نفسه في لندن وعرضت كذلك في نيويورك، وأدى نجاحها المدوي الى قيام ١٤ مسرحًا ألمانيًا في وقت واحـد بعرض مسرحيتـه التاليـة «التحقيق» في ١٩٦٥، من ابـرز اعماله «البرج» (١٩٦٧) «انشـودة لـوزيتانيـا» (١٩٦٧)، فيتنـام (١٩٦٨)، تـروتسكي في المنفى(١٩٧٠)، هولـدرلين (١٩٧٣) تأثـر كثيرون بكتابه «جماليات المقاومة». (هـ. م)

** بروك: بيتر ستيفن بول (١٩٢٥) المخرج الانجليـزي الشهير، لم يكن قد بلغ العشرين بعد حينما اخرج «دكتور فاوست» لمالرو «والالة الجهنمية» لكوكتو. أخرج عدداً من مسرحيات شكسبير منهـا، «روميو وجـوليت»، تبتوس وانـدرونيكوس و «الملك لير» و «حلم ليلـة صيف» و«انطونيـو وكليوباترا»، وكذلك اوديب لسينيكا، قام تحت تأثير جروتوفسكي وبتشجيع جان لوي بارو بافتتاح المركز الـدولي للأبحاث المسرحيـة في باريس. لفت الانظار بشـدة لدى قيامـه مؤخراً بتقـديم إعداد مسرحي مثير للجدل لملحمة المهاتما الهندية. (هـ. م)

ومن السمات المدهشة لكتاب «فن الشعر» لأرسطو عدم مناقشته لـ «الفكر»، الـذي قد يتوقع المرء ان يكون شيئًا جوهريًا في مناقشة فيلسوف للتراجيديا لكن الاسباب التي دعت ارسطو لاحالة هذا الموضوع الى كتابه «الخطابة» متضمنة في مفهومه عن «الفكر».

وفي المقام الثالث تأتي الفكرة، وأعني بالفكرة القدرة على ايجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم معه، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة، فالشعراء القدماء كانوا يعيرون الاشخاص لغة الحياة المدنية والمحدثون يجعلونهم يتكلمون لغة الخطباء . . . والفكرة توجد اينما برهنا على ان هذا الشيء موجود او غير موجود، او افصحنا عن فكرة عامة. (٦ : ٥ن)

ان ما يعنيه ارسطو بـ «الفكر» هو الافكار المعبر عنها للشخصيات الدرامية، اي على سبيل المثال، افكار كريون وانتيجونا في «انتيجونا» لسوفوكليس، وأفكار ابوللو والجوقة في «الصافحات»، وأديسيوس ونيوتوليموس في «فيلوكتيتس». وفي مسرحيات يوريبديس نجد ان مشاهد المواجهة التي تتحدث فيها الشخصيات كالخطباء هي بمثابة معلم مألوف.

كان «الفكر» بهذا المعنى عنصراً مهماً حقاً في العديد من التراجيديات الاغريقية. لكنه اقل أهمية بكثير في «اوديب ملكًا» منه في «انتيجونا» وأقل محورية بكثير في «اجاممنون» منه في «الصافحات»، غير ان «اوديب» على نحو ما سنرى ليست أقل اثارة للاهتمام على الصعيد الفلسفي من انتيجونا، فالى جوار «الفكر» الذي تعبر عنه الشخصيات، هناك ايضًا فكر المؤلف المسرحي الذي لا يعطيه ارسطو ادنى اهتمام.

قد يبدو أن مدخلنا الوحيد لولوج تفكير الكاتب هو «الفكر» الذي يجد التعبير عنه في احاديث شخصياته، لكن الامر ليس كذلك، فخطاب مارك انطونيو في مسرحية «يوليوس قيصر» هو واحد من أبدع نماذج الخطابة في الأدب العالمي، ولكن ما يعتقده الشاعر فيها يتعلق باخلاص الجبناء او تقلبهم هو أمر آخر، ولا تأتي اي من الشخصيات على ذكره صراحة.

(١٤) العناصر الستة : العقدة وصدارتها

لماذا يعتبر ارسطو العقدة العنصر الاهم في عناصره الستة ولماذا يخصص معظم مناقشته لها؟ يتعين علينا لكي نتفهم ذلك ان ندرك ما يقصده بالعقدة. ان الكلمة التي يستخدمها هي mythos لكنه بالقطع لا يقصد the myth، بمعنى الاسطورة او الخرافة.

«العقدة هي محاكاة الفعل، لأنني اعني بـ «العقدة» تركيب الافعال المنجزة» (٦ : ٥أ) وعقب ذلك بأسطر قلائل يقول ارسطو: «وأهم هذه الاجزاء تركيب الافعال، لأن المأساة لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل» . . .

وليس من شأن الاشارة الى ان القصة هي الاكثر أهمية ان تنصف «هاملت» او «لير» او «الاخوة

كرامازوف» او «عوليس» او التراجيديا الاغريقية او فن الشعر لأرسطو، فيما يعتبره ارسطو أكثر اهمية هو ما يجترحه الشاعر حيال القصة، الكيفية التي يتناول بها الاسطورة التقليدية اذا ما استخدمها. واذا فهمنا رؤية ارسطو على هذا النحو فانها تبدو عميقة وجذابة، وتبرز الحاجة الى مقارنة المعالجات المختلفة للاساطير ذاتها من قبل كل من اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيديس، والشعراء الآخرين، ولكي ننصف «اوديب ملكاً» حقّاً ليس هناك ما هو اكثر اهمية من تمييز «تركيب الافعال» عند سوفوكليس من الاسطورة، لكن ارسطو نفسه لا يسير بعيداً في هذا الاتجاه. وسيتعين على ان أوضح في فصول لاحقة ما أعنيه.

ان ما يقوله ارسطو نفسه لا يقدم اسباباً وجيهة لتأكيده المتكرر ان العقدة هي اهم سمات التراجيديا او كما عبر عنه ذات مرة أنه اساس arche وروح psyche التراجيديا. ويبدو انه قد وجد أنه من الجلي بحيث لا يقتضي ايضاح ان النشيد هو المنظر المسرحي، . اما فيما يتعلق بالفكر، فان تراجيديا عظيمة من نوعية «اوديب ملكا» لا تقدّم لنا باعتبارها عملاً متميزاً، في ضوء ما تضمه من «فكر» بالمعنى الذي يقصده ارسطو لهذا الاصلاح، اي للجدل الحاذق فيها. والامر لا يقف عند هذا الحد، لكن الفكر يجد تطوره وتحققه الكامل في موضع اخر، خارج مجال الشعر، ويعالج بصورة كاملة في كتاب «الخطابة»، فيما من حاجة تدعو الى بحثه في «فن الشعر»، كما أنه لا يمكن ان يكون أساس وروح التراجيديا.

وذلك لا يدع أمامنا الا العقدة والأخلاق، بافتراض أن هناك ستة عناصر «ولا شيء غيرها». ودون عقدة، ودون فعل إيهامي ما كان يمكن ان توجد تراجيديا ـ فالتراجيديا فعل ايهامي ويؤدى ولا يُروى ـ بينما التراجيديا ممكنة، دون تعبيرات عن الاخلاق (وفقا لتعبير الـز) أو دون إضفاء للطابع الاخلاقي (بحسب تعبير جروب). والأمر حقّاً كما يضيف أرسطو على الفور ليست التراجيديا ممكنة فحسب، وانما التراجيديات الحديثة (القرن الرابع) تنتمي الى هذا النوع.

لهذا كله، فانه يعتبر اضفاء الطابع الاخلاقي أسهل كثيراً من بناء العقدة، ويعتبر هذا دليلاً على الأهمية الأعظم التي تتمتع بها العقدة. «ودليل آخر هو ان الشعراء الناشئين يمهدون في العبارة والاخلاق قبل ان يقدروا على تركيب الأفعال، كما هو شأن جل الشعراء «الأقدمين» (٦ : ٥٠ن). (٢٣) وقد بدأ تركيب الأفعال بصورة مؤثرة، بالنسبة له، الجانب الأكثر صعوبة وأهمية كذلك. ولم يكن الشعراء القدماء قادرين على القيام بهذا بصورة جيدة، ويجرى تذكيرنا بالفقرة التي اقتطفناها قبلاً التي قال فيها ان التراجيديا «وجدت كمال طبيعتها الخاصة» (٤ : ٤٩) تدريجيًا فحسب. ومن الجلى انه كان يعتقد ان التراجيديا في هذا الجانب بدوره وجدت كمال طبيعتها الخاصة في أعمال سوفوكليس، وبصفة خاصة في «اوديب ملكًا».

ويظل هناك سبب آخر لمرتبة الصدارة التي تحتلها العقدة: مصدر اللذة الحقيقي في نفس المشاهد

للمأساة انما هـو في اجزاء العقـدة، أعني التحولات anagnorissis والتعرفات peripeteia (٦ : ٥٠ن) وسوف نبحث بعـد قليل هذين الاصطلاحين. أما الآن فـالأمر الأكثر أهمية هو أن نـلاحظ أن العقدة هي روح التراجيديا، ويرجع ذلك في أحد جوانبه الى ان العقدة أكثر من اي عنصر من العناصر الخمسة الأخرى هي التي تحدث التأثير التراجيدي، وبصورة مميزة، والمتمثل في إثارة الخوف والرحمة على نحو ما يفسرهما أرسطو.

هذا فيما يتعلق بالفصل السادس، الذي عكفنا على مناقشته منذ قدمنا تعريف أرسطو للتراجيديا. وفي الفصل السابع (٥١أ) تطرح نقطتان: ان العقدة الجيدة يجب أن تكون لها بداية ووسط ونهاية، وانه من الممكن وضع معيار للطول المناسب. فأولاً «العقدة يجب ان يكون لها من الامتداد ما يقوّي الذاكرة على وعيه بسهولـة» وثانيًا «كلما طالت العقـدة بشرط إمكان إدراك مجموعها جملـة ازداد جمالها الناشىء عن عظمها». وقواعد القياس تلك توضع بطريقة مطلقة، كما لو كانت واضحة من تلقاء ذاتها. ولكن في الصفحـة الأخيرة من الكتـاب، حيـث يعـارض ارسطـو زعم أفـلاطـون ان الملحمـة اكثـر نبـلاً من التراجيديا نـراه ينحاز لصالح التراجيـديا كونها أكثر تكثيفًا. ويقـول بالطريقة القـاطعة ذاتها: «يفضل الناس ما هو محدد على ما هو منتشر في زمان طويل».

وعلى أية حـال، فان المعيـارين المذكورين هما معياران أوليـان، وخاتمة الفصل التي تعقب القـاعدة الثانيـة توًا هي: «لـوضع قاعـدة عامـة في هذا نقـول: ان الطول الكـافي هو الذي يسمح لسلسلـة من الأحـداث، التي تتـوالى وفقًـا لـلاحتمال او الضرورة، ان تنتقل بـالبطل من الشقـاوة الى النعيم او من النعيم الى الشقاوة» (٢٤).

هنا يقال لنا صراحة ان التراجيديـا قد «تنتقل بالبطل من الشقاوة الى النعيم او من النعيم الى الشقاوة وفقًا للاحتمال أو الضرورة». ويتفق هذا تمامًا مع ما سبق وما سيأتي لاحقًا ومع التراجيديات الاغريقية التي نعرفهـا. أما ما هـو اساسي فهو ان العمل التراجيدي ينبغي ان يعـرض علينا مشاهـد من الشقاوة ويثير فينا الرحمة والخوف، كما يفهمهما أرسطو. وكل التراجيديات الاغريقية الموجودة بين أيدينا تحقق هذا المطلب، على الرغم من ان العديد منها لا تنتهي بصورة مأساوية.

يمضي ارسطو، عقب ذلك، فيتطلب انتقالاً من الشقـاوة الى النعيم أو العكس. لكن التراجيديات الاغريقية الموجودة لا تلبي هذه المطالب جميعهـا وانما بعضها فقط. وقد يكون من المفيد ان نبحث على الأقل بصورة مختصرة التراجيديات السبع الباقية لنا من أعمال سوفوكليس.

في ثلاث من هذه التراجيـديات يحدث الانتقال من الشقاوة الى النعيم، وهذه التراجيـديات الثلاث هي جميعهـا من الأعمال الأخيرة: الكترا»، فيلـوكتيتيس» و «اوديب في كـولونـا». في «أوديب ملكًـا» يحدث الانتقال من النعيم الى الشقاوة. وقد تظهر «انتيجـونا» في صورة استثناء ضمن عدة استثناءات. أما رأيناها تنتقل من الشقاوة الى المزيـد من الشقاوة؟ لكن ارسطو لا يقول ان البطل او البطلة يتعين ان

ينتقل من قطب الى قطب آخر، وانما يقول انه لا بد من وجود سياق للأحداث يؤدي الى مثل هذا الانتقال، وهذا هو ما نجده في مسرحية «انتيجونا» فعلى الرغم من ان كريون هو الذي يهوي من النعيم الى الكارثة. ومن شأن ذلك ان يدع لنا اثنتين فحسب من أعمال سوفوكليس الموجودة بين أيدينا. ففي «التراقيات» ينتقل هرقل من النعيم الى الشقاوة، ولكن في «اياس» التي تعد أقدم المسرحيات السبع، لا يحدث انتقال، فكل ما نراه هو الشقاوة وحدها. وقد يرد ارسطو على هذه الملاحظة بقوله: هذه المسرحية هي في المقام الأول أقدم تراجيديات سوفوكليس الباقية وأقلها حظًا من النجاح، وقد كتبت قبل أن تجد هذه النوعية كمال طبيعتها الخاصة، وقبل ان يمتلك الشاعر ناصية قدراته كافة، ثم اننا ثانيًا ندرك باستمرار النعيم الذي عاش فيه اياس في الماضي، على الرغم من ان الانحدار الى هاوية الكارثة قد وقع قبل ان تبدأ المسرحية. وأخيرًا فان هناك انتقالاً نحو مصير أفضل يحدث حينما يفوز اوديسيوس في نهاية المطاف ويعامل أياس كالبطل جنائزيًا، بعد العار الذي لا يحتمل الذي لحق به.

وفي «سبعة ضد طيبة» و «الفرس» لاسخيلوس وكذلك «اجاممنون» يحدث الانتقال من النعيم الى الشقاوة. وفي «الصافحات» وربما كذلك في «الضارعات» يتم الانتقال في الاتجاه العكسي. وتستدعي «حاملات القرابين» «المقارنة مع «انتيجونا» في هذا الصدد. ذلك ان اورست يهوى من الشقاوة الى المحنة. لكن كليتمنسترا و ايجيستونس ينحدران من السعادة الى الكارثة. وربما تمكن مقارنة برومثيوس أياس، من حيث ان الفعل يتسم الى حد ما بالجمود، ولا يتم تصوير نعيم على الاطلاق. وربما يطرح أرسطو عددًا من النقاط مرة اخرى في معرض الرد. فالمسرحية ستظل أفضل منها اذا كانت أقل جمودًا، ونحن ندرك ثانيًا الحقيقية القائلة بأن التبتان المصلوب، الذي يهوى في النهاية الى تارتاروس، كان يحيا سابقًا في النعيم، ساميًا عن كل البشر الثلاثيات فان مسرحيات اسخيلوس الباقية هي، باستثناء «الفرس» اقرب الى فصول الثلاثات منها الى المسرحيات الكاملة، وهناك دليل مناسب على ان كل ثلاثية، بما فيها الثلاثية التي تعد «برومثيوس» الجزء الأول منها، تصور انتقالات هائلة من الشقاوة الى النعيم «٢٥». وقد يضيف لسبب وجيه رابعًا ان اسخيلوس قد نظم قبل ان تجد التراجيديا كمال طبيعتها الخاصة التي تعد «اوديب ملكًا نموذجًا لها.

ينص الفصل الثامن على اقتضاء وحدة العقدة، ويشير بلماحية بالغة الى ان هذا هو ما نجده في «الالياذة» و«الأوديسة» وما يقصد أرسطو استبعاده لا يتمثل في المحاولات الفنية للاشارة الى عدم وحدة التجربة أو العقدة المزدوجة، كالتي نجدها في «لير»، فذلك لا يجري بحثه. وانما ينصرف اعتراضه الى العقد التي تعتمد الأفعال المعارضة فيقول: «وأسوأ العقد والأفعال البسيطة أحفلها بالحوادث العارضة، وأعنى بالعقدة ذات الحوادث العارضة تلك التي تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة. إن أمثال هذه العقد انما يؤلفها الشعراء المتخلفون لأنهم متخلفون، والشعراء المجيدون لأنهم يحسبون حساب الممثلين». (٩: ٥١ب). ويفضل أرسطو كلاً

عضويًا يقوم كل جـزء فيه بوظيفة محددة، ويفتقد اذا ما حذف. والبنـاء المرتب بصورة مثالية يفترض أننـا نجده، مـرة اخرى، في «أوديب ملكـًا»، لكن ارسطو يبـدي إعجابـه كذلك بهوميروس في هـذا الصدد. وقـد أصبح مألوفـًا الآن بين شراح ارسطو انـه لا يطالب بـوحدة الـزمان او وحـدة المكان في التراجيديا، على نحـو ما كان كتّاب الـدراما الفرنسيون الكـلاسيكيون يفترضون، وعلى نحو مـا حذا آخرون حـذوهم منذ ذلك الحين. ومن المؤكـد اننا نصادف كل منهما عـادة في التراجيديات الاغـريقية الباقية بين ايدينـا، لكننا لا نجد ايا منهما في «الصافحات»، وفي «اجـاممنون». لا بد ان ينقضي اكثر من يوم بحسب تقـديرنا بين البدايـة ووصول اجاممنون. وأرسطـو لا يقول شيئًا عن هذا كلـه، وربما كان بوسعنـا ان نقول ان اسخيلـوس وسوفـوكليس كانا يلقيـان نوعـًا من الرقيـة السحريـة على جمهورهما وقرائهما، وينقلانهم الى عالم لا تحصى فيه الايام ولا الساعات. ونحن لا نتساءل كم من الوقت انقضى بين هذه النقطة وتلك بأكثر مما نتساءل عن اي نوع من الحياة الزوجية عاشها اجاممنون وكليتمنسترا قبل التضحية بايفيجينيا، وكيف كانت حياة «كربون» الذي نصادفه في «انتيجونا» مع زوجته؟.

لا تقتضي وحدة العقدة عنـد ارسطو البساطة. وهو يميز، في الفصل العـاشر، بين العقدة البسيطة والعقدة المركبة، ويشـدد على تفضيله للأخيرة، ولا تضم العقدة البسيطة أيـًا من التحول او التعرف، أما العقدة المركبة فقد تضم واحدًا منهما او تضمهما معًا.

«التحول peripeteia هـو انقلاب الفعل الى ضـده.. ففي مسرحية «اوديب» قـدم الرسـول وفي تقـديـره انـه سيسر اوديب ويطمئنـه من نـاحيـة أمه، فلما أظهـر حقيقـة نفسـه أحـدث عكس الأثـر» (١١/ ٥٢أ)

ويمكن ان يتكون التعرف anagnorsis من أمـور تافهـة أو ممـا فعله شخص مـا او من شخص ما. ويـؤثر ارسطـو النـوع الأخير وخاصـة حينما يتفق، على نحـو ما يحدث في «أوديب»، مع التحـول في حدوثه وتتوقف النهاية الطيبة او السيئة عليه.

حري بالمرء الآن ان يحاول إضفاء بعـد فلسفي على التعرف، حيث انه يتضمن بحسب تعبير ارسطو «انتقـال من الجهل الى المعـرفة» (١١/ ٥٢أ)، او قـد يـرغب المرء في ان يعـزو بعض الأهميـة الرمـزيـة للتحـول. لكن معالجة ارسطـو المقتضبـة لكل منهما في الفصل الحادي عشر تشير الى ان مـا يقدره هـو عنصر المفاجأة، فالعقدة المركبة أقل جفافًا من العقدة البسيطة.

(١٥) الخطأ و التجبر

تبلغ منـاقشة العقدة ذروتها في الفصلين الثـالث عشر والرابـع عشر، اللذين يصـلان الى خلاصتين متعارضتين، وكل منهما يبحث اربع عقد ممكنة، فلنبدأ بالفصل الثالث عشر.

١ ـ قد تعرض علينا شخصيات طيبة تنتقل من السعادة الى الشقاوة، لكن ذلك ليس بالامر المناسب على الاطلاق، لأن العقدة ينبغي ان تثير الرحمة والخوف بالمعنى الـذي عناه أرسطو، ومثل هذه العقدة

لن تثير أيًا منهما، وانما ستؤدي فحسب الى الشعور بـالصدمة، وعند هذه النقطة فـان حساسية أرسطو قد تبـدو مما يثير فينـا الشعور بالصـدمة. والمرء يرد على ذاكـرته كما ان نـاحوم تيت Nahum tate (١٦٥٢ ـ ١٧١٥) الذي كـان امير الشعراء الانجليز، قد أعاد كتابـة خاتمة «الملك لير» في عام ١٦٨٧ لأن الشعور كان سائدًا بأن موت كورديلياً امـر لا يحتمل. وفي صياغته للمسرحية تتزوج كورديليًا من ادجار. وقـد وافق دكتور جـونسون في ملاحظـاته على مسرحيـة لير على ذلك، وأضاف قـائلاً: «لقد صدمني مـوت كورديليـا منذ سنـوات بعيدة، بحيث أني لا ادري مـا اذا كنت قد تحملت قط مطـالعة المشاهـد الأخيرة في المسرحية من جديـد الى ان تعهدت بمراجعتهـا باعتباري مـراجعًا» (٢٦). ولكن بمقدورنا ان نتصور بسهولة مفهومًا أقرب الى مفهوم ارسطو: فاحتمال إعادة كتابة خاتمة قد يجدها المرء محتملة بقدر مـا تعتبر كورديليا بعيدة عـن صفة البراءة، فقد كان عنـادها الذي لا يرعـوى هو في نهاية المطاف الذي جلب معـاناة أبيها المأساوية وجلب مـوتها، وان يكن ذلك بصورة غير مباشرة فحسب. وقد ركز دكتـور جونسون بالفعل على طـرح (اياجو جول ديدمـونة) الذي يقول فيـه: «لقد خدعت أبيهـا بزواجهـا منك» «٣: ٣». ويقـول جونسـون «ان هـذا يجب التشديـد عليـه بعمق بالنسبـة لكل قارىء. فالخديعة والـزيف يشكلان في اجمالي الحياة عقبتين تعترضان طريق السعادة ايًـا كانت الفرص المناسبة التي يعدان بها او يتحينانها» (٢٧).

واذا كنا نجـد جانبًا من عظمة «لير» في تصـويره لعالمنـا الذي يعاني فيـه الأخيار أشد المعانـاة، فأننا نفارق ارسطـو، لكننا نقترب من سـوفوكليس بـأكثر مما قـدر لأرسطو ان يقترب منـه في أي وقت من الاوقات.

هناك فقرة في كتابات ماركيز دي ساد Marquis de Sade لها أهميتها هنا. حيث يقول: «ما هما النبعان الرئيسيان لفن الدراما في التحليل النهائي؟ ألم يعلن كل المؤلفين الذين يستحقون هذا الاسم ان هذين النبعين هما الرعب terror والرحمة pity؟ الآن ما الذي يمكن ان يثير الـرعب ان لم يكن تصوير الجريمة مكللـة بالغار، ومـا الذي يمكن ان يثير الرحمة أفضـل من تقديم الفضيلة وهي تغـدو ضحية للشقاوة؟ (٢٨) ربما كان حـريًا بأرسطو ان يرد قـائلاً بأن العمل التراجيدي الجيد لا ينبغي ان يثير أعلى درجة ممكنـة من الخوف والرحمة، وانما ينبغي ان يثير هـاتين العاطفتين التراجيديتين على نحـو يتم معه تحقيق التطهير والانفراج العـاطفي الرّصين. ولكن اذا كـان هذا هو الهدف فليست هنـاك حقًا حـاجة لنهايـة تراجيديـة، وسرعان ما سنكتشف أسبابًـا تحدونا للاعتقـاد بأن ارسطو نفسه قـد وصل الى هذه النتيجة. ولكن نـوعية العقـدة المزدوجة التي «تنتهي بحلول متعـارضة لـلأخيار والاشرار»، «تأتي في المرتبـة، الثـانية على الاقـل في الفصل الثالـث عشر، ووضعها في المرتبـة العليـا انما هـو بسبب ضعف الجمهور، لأن الشعراء يلائمون بين اعمالهم، و«اذواق» الجمهور فيؤلفون له ما يروقه» (٥٣أ).

٢ ـ وقـد يعرض علينـا الاشرار وهم ينتقلون مـن الشقاوة الى النعيم. ويقـول ارسطو ان هـذا أبعد

الامور عن طبيعة التراجيديا .

٣ ـ وقد نشاهد شخصًا لئيم العنصر يهوى من السعـادة الى الشقاوة. وأرسطو يعتبر هذا ايضًا بعيدًا عن التراجيديـا ، لأن المرء يجده شيئًا مرضيًا . والنقطـة المحورية هي اننا لا نعـايش الخوف والرحمة كما فهمهما ارسطو في اي من هذه الحالات الثلاث . .

٤ ـ بقي اذن البطل الذي هو في منزله بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ، لكنه يتردى في هوة الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ hamartia ارتكبه ، وكان ممن ذاع اسمـه في النـاس وتـرادفت عليـه النعم مثل أوديـب وتـايستيس والمشهـورين من أبنـاء هـذه الاسر (١٣ : ٥٣أ) .

لسوف يكون من قبيل التحذلق ان نشدد على ان الامكانية الرابعة التي يتعين على المرء توقعها تتمثل في شخص طيب ينتقل من الشقـاوة الى السعـادة . . فمن الجلي ان مثل هذه العقـدة لن تثير العـواطف التراجيديـة ، حتى ان ارسطو لا يكترث بـذكرهـا ، وانما هو يمضي بفكره خطـوة أبعد لقـد استنفدت الاحتمالات بالنسبـة للشخصيات المغرقة في الخير والشر . ومن هنـا فانه ينتقل الى شخصيـة وسيطة ، ولكن التطور المناقض سيثير بالفعل المزيد من المشاعر التراجيدية .

ان ارسطو يصل الى نمطـه الرابع ، الذي يتميـز بـ hamartia وهو الاصطلاح الـذي سنبحثه بعد قليل ، عند تقـاطع مسارين من الفكـر ، يقينًا ليس عن طـريق الاستقراء من خـلال التمحيص الدقيق لروائع اسخيلوس ، سوفوكليس ، ويوريبيديس ، والمسار الأول هو مسار مسبق : فهناك عدد محدد من الاحتمالات يتم استبعاد ثلاثة منها ، واحدًا اثر الآخر ، وهناك ، احتمالان اخران ، لا يتم ذكرهما ، ومن الواضح انهما غير مناسبين كذلك ، وهكـذا لا يبقى الا احتمال واحد . غير ان تفكير ارسطو ليس مجردًا تمامًا ، فهـو لا يتجاهل كل الادلة ببسـاطة ، اذ انـه يعرف طوال الـوقت ما هو النمـوذج الذي يجب ان تقترب منـه التراجيـديات الكـاملـة : ومثـالـه الأعلى ، كـالمعتاد ، لا يحلـق في عليين ، كالصـورة عنـد أفلاطون ، وانما نعثـر عليه في غمار التجربة لـدى انتهاء تطور ، وهو في السيـاق الماثل بين ايدينا في «أوديب ملكًا» .

يتعين علينـا ، قبل ان نعكف على تقويم مفهـوم ارسطـو عن العقـدة المثاليـة ، أن نبحث عن معنى اصطلاح hamartia . ان جروب يترجمه بكلمة glaw (بمعنى خطأ ، خلل ، نقص ، عيب) ويضيف هـامشًا يـوضح ان المقصـود هـو «ضعف أخلاقـي أو فكري» ، وهـو ينـاقش هذا المفهـوم كـذلك في الصفحات ٢٤ ومـا يعقبها وفي الصفحة العاشرة . امـا إلز فيترجم هذا الاصطـلاح بكلمة mistake (بمعنى خطأ او غلط) (٣٧٦) ويجادل مطـولاً بأن المقصـود هـو خطأ فيما يتعلق بهوية أحـد الأقـارب الحقيقيين ، او بتعبير اخر ان المقصـود هو الخلط الذي يسبق التعـرف ، ويخصص سيدريك وايتمان C. Whitman الفصل الثاني من مؤلفه بعنوان «سوفوكليس» (الصادر في ١٩٥١) للحديث عن -Schol

arship and hamartia ويذهب الى القول بأنه لا يمكـن ان يكون هناك شك حقيقي في ان ارسطو قصد بـ. . hamartia سقطة أخلاقية اوترديًا من نوع ما». (٣٣).

وبينما يبرع وايتمان في السخرية من اولئك الذين تصيّدوا الاخطاء الأخلاقية لأبطال سوفوكليس، فان بـوتشر Butcher يقـوم في حـوالي نهايـة القـرن الماضي بتمحيص الفقـرات الـواردة في كتـاب «الاخلاق» لأرسطـو التي يرد ذكـر «الهمارتيا» فيهـا ويخلص الى ان هذا الاصطـلاح «على نحو مـا هو مطبق على فعل واحد يشير الى خطأ مـرده معرفة غير كـافية بظـروف معينة. بصفة خـاصة ولكن ليس بالضرورة من نوعية كان من الممكن معرفتها، لكـن هذا الاصطلاح كذلك يطبق بمزيد من الغموض على خطأ يعود الى جهـل لا سبيل الى تجنبه، وقد يشير ثـالثًا الى فعل مـدرك ومنتوى لكنـه ليس متعمداً وصادراً عن سبق إصرار، مثل فعل يـرتكب في غمار الغضب او الانفعال وهناك الكثير الـذي يقال في صالح المعنى الأخير الـذي تشير فيه الهمارتيا الى «عيب في الشخصية متميز من نـاحية عن خطأ او غلط معزول، ومن ناحيـة اخرى عن خطيئة مصدرهـا ارادة فاسدة. وهذا الاستخـدام، على الرغم من انه اكثر ندرة الا انه يظل استخدامًا ارسطيًا» (٢٩).

اجمالاً يمكن ان يقـال ان هذا الاصطـلاح قصد بـه «خطأ تراجيـدي tragic flaw (وهو التفسير التقليدي او اسـاءة mistake او غلطـة «على نحو مـا يقـول إلز). ومن المستحيـل بصورة جليـة حل المشكلة القديمة المتمثلة في البرهنة على ان «الهمارتيا» تعني في هذه الجملة على وجه الدقة هذا او ذاك ولا شيء غيره. ولكن ثمة ثلاث ملاحظات قد تساعدنا في هذا الصدد.

أولاً، ينبغي ان نلاحظ كيف ان ارسطـو لا يتحدث كثيراً عن «الهمارتيا» ولا يستفيـد كثيرًا من هذا الاصطلاح. فهو يستخـدمه مرة اخرى بعـد قرابة اثني عشر سطرًا، ثم يتخلى عنـه. وفي الفصل التالي يبرهن على الاقل بفطنة مماثلة على ان العقدة المثالية ينبغي ان تكون مختلفة كلية عن العقدة التي يشترطها هنا. وتذكرنا الأدبيات الهائلة التي تراكمت حـول اصطلاح ذكر مرتين بطريقة عرضية بالبيت المزدوج الشهير لفـردريش شيللـر Schiller في كـانت وشراحـه حيث يقـول: من كنـز مـالـه يمنح حشـود المتضورين المتكففين طعامًا. وحينما يرفع الملوك البناء يجد سائقو عربات النقل العمل وفيرا.

ثانيًا، يعد القـول بأن ارسطو يفكر في خطأ أخلاقي أو غلطة ذهنية، وهـو أمر مستحيل التقرير على أية حال، وأقل أهميـة من ان نتعلم من الاغريق الى أي حد يستعصى غالبـاً فصل الأمرين أحدهما عن الآخر (سنعود الى هذه النقطة في المبحث رقم ٦٠).

عندما يتجادل الباحثون حول فيلسوف او شـاعر فإن هذا الاخير قد يرد قائلاً: متى؟ فبعد سنوات قلائل من كتابته مما يدور الخلاف حوله قد يقول اشياء تختلف تمام الاختلاف عما ظنه في بادىء الأمر، وفي سنوات لاحقـة قد لا يكـون متيقناً مما كـان يعنيه اصلاً على وجـه الدقـة. وما نعرفـه يقينًا هـو انه استخدم كلمة مغرقـة في غموضها وعدم دقتها، وانه لم يغيرهـا ولم ير من المناسب أن يضيف اي تفسير

بعيد عن الالتباس، لقد كان فيلسوفًا عظيماً ولم يكن فقيهًا ارسطيًا او تقليديا في اللغة.

أخيرًا، فان لغز «الهمارتيا» شتت انتباهنا، وأبعده عما يقوله ارسطو بوضوح: ان ابطال افضل المسرحيات ليسوا مبرزين في الفضيلة. وهذا يوضح ان الفلاسفة العظام يرتكبون في بعض الاحيان اخطاء جسيمة، ذلك ان هذا الطرح تفنده تراجيديات سوفوكليس.

يجمل بنا أن نتذكر ان مفهوم ارسطو عن الشخص «المبرز في الفضيلة» قد يكون مختلفًا عن المفاهيم الحديثة. ولكن اذا كان ما يفكر فيه هو عظمة النفس: megalopsychia التي يصفها في كتابه «الاخلاق» (٤ : ٣) بأنها «تاج الفضائل» فان العبارة الواردة في «فن الشعر» تظل خاطئة. فالصورة المرسومة في «الاخلاق» توضح بجلاء حقًا ان ارسطو لم يعتبر كبرياء برومثيوس او اوديب او انتيجونا خطأ» إنه يعد الشخص عظيم النفس اذا ما طالب بالكثير واستحقه» (يتحدث و . د . روس W. o. ross في ترجمته لـ «الاخلاق» بالفعل عن المتكبر proud والكبرياء pride) واصرار اخيل على جدارته بعظيم الاجلال لم تكن خطأ في نظر هوميروس وشعراء التراجيديا وأرسطو. وفي الحقيقة فان ارسطو يقول صراحة ان عظمة النفس megalopsychia هي التي دفعت أخيل الى الغضب كما دفعت اياس الى الانتحار، لأنهما لم يستطيعا احتمال الاهانات (٣٠) وقد تنصرف اذهاننا الى اوديب وكذلك الى سقراط في «الدفاع» حينما يقول أرسطو: «يقال ان ذوي النفوس العظيمة يتذكرون حق التذكر اية فائدة أتاحوها للاخرين» ، «ومن خصال ذوي النفوس العظيمة كذلك . . التعجرف حيال أصحاب المناصب والثراء» (٣١).

ان المفهوم الذائع القائل بأن الموضوعة المحورية للتراجيديا الاغريقية هي ان الكبرياء تسبق الخطأ هو أبعد ما يكون عن الصواب، لأن ذلك يعتمد على تخيل قيم مسيحية، حيث لا محل لهذه القيم. فلم تكن الكبرياء بالنسبة لارسطو ولشعراء التراجيديا خطيئة، وانما كانت احدى المكونات الجوهرية للبطولة.

لا يقدم التاريخ اليوناني القديم مثالاً اعظم من الاعتداد المفعم بالكبرياء على النفس من معركة ماراثون، التي قام فيها عدد محدود من ابناء اثينا، دون استشارة عرافة دلفي التي كانت تميل الى الفرس، بالتصدي لموجة المستقبل والانتصار الذي بدا حتميًا لبلاد فارس الوريثة الشاسعة والاقوى لامبراطوريات العالم. لم يكن هذا مصدرًا مستمرًا لكبرياء الأثينيين فحسب، وانما سنرى ان اسخيلوس كان اكثر شعوراً بالكبرياء لخوضه غمار القتال في ماراثون وليس بسبب نظمه تراجيدياته.

حينما «يعرف» الجميع ما كان يعتقده المؤلف، فان المترجمين يجعلونه يقول حتى في الموضع الذي لا يقول فيه بوضوح. وذلك مثل الطبعات الانجليزية لأعمال هيجل التي تحفل بالنقائض، حيث لا وجود لهذه النقائض في الأصل، فان الطبعات الانجليزية لأعمال سوفوكليس تنتقد بقسوة «الكبرياء» بينما لا يفعل سوفوكليس ذلك. (٣٢).

فما هـو الحال إذن بالنسبـة لاصطـلاح hybris ؟ ان الكثيرين ممن يتحـــدثــون في يسر عن الخط التراجيـدي، دون أن يدركـوا المشكـلات التي يثيرهـا اصطلاح «الهمارتيـا» الـذي استخـدمه أرسطـو يفترضون أن hybris (الذي لم يـرد ذكره مرة واحـدة في كتاب فن الشعـر) يعني الكبرياء او الصلف، وأن ذلك هو الخطأ التراجيدي النموذجي لأبطال التراجيديا الاغريقية. ولكن معنى hybris لا علاقة له على وجه التقريب بالكبرياء (٣٣) «الهابيريس» هو ما أظهره الفرس حينما غزوا اليونان، وبحسب ما قاله شبح داريوس في «الفرس» لأسخيلوس.

لم يترددوا في نهب ايقونات الارباب وأضرموا اللهب في المعابـد ولم يعد للمذابح وجود، والاصنام كالاشجار انتزعت، ودمرت من أساسها (٣٤)

يعني الفعل اليوناني القديم hybrizein ، الذي نجده عن هوميروس، الداعر او الذي يستسلم لنزواته wax wanton or run riot ويستخدم كـذلك بالنسبـة للأنهار، وللنبـاتات التي تتعفن، وللحمير المتخمـة التي تنهق وتتـواثب هنـا وهنـاك. ويعني الاسم hybris العنف الجائر والغطـرسة wanton violence and insolence وغالبًا ما يستخـدم في «الاوديسة» للحديث معظم الوقت عن خطاب بنيلوب. وهو يعني كذلك الشهوة lust والغليظة Lewedness ويمكن ان يستخدم في الحديث عن العنف الحيواني. وأخيرًا فان اصطلاح hybrisma يعني اعتداء، انتهاكا، اغتصابًا rape و violation و outrage ويستخـدم هذا الاصطـلاح في القانـون لتغطيـة كل الاعتداءات الأكثـر خطورة، التـي قد تقع على شخص مـا. كما انه يشير كذلـك الى خسارة عن طريـق البحر a loss by sea ويمكن مقارنة hybris بـ dike و sophrosyre (٣٥) وهما كلمتان تصعـب ترجمتهما، ولهما في ذلك صيت سيء، لكن الكلمة الاولى منهما تشير الى عرف سائد او نظام او حق، على حين تشير الثانية الى الاعتدال والاتزان وضبط «النفس». فكلمة hybris ليست بالتأكيد مرادفة للكبرياء والفخر اللذين يستشعرهما المرء حيال منجزاته ومكانته او في معرض اشارته الى استحقاقه وجدارته بالمثوبة. انه ليس، كالكبريـاء، شيئًا يستشعره المرء «او يأخذه» وانما هـو بالاحرى شيء يتضمن الفعل او التحـرك. ويعد هـ. جي. روز H.J.Rose ممن حالفهم التوفيق اذ يتحدث على نحو عابر عن «أولئك الذين يمارسون hybris والتجاهل الجائر لحقوق الآخرين (٣٦) ويفصل سيـدريك هـ. وايتمان القول على هذا النحو «يختلف المفهـوم المسيحي الخاص بـالكبريـاء عن hybris في انـه يـرتبط مبـاشـرة بمـوقف المرء من الرب... لكن hybris يـرتبط اكثـر من ذلك بكثير بـالكيفية التي يعـامل بها رجل اقـوى شخصـاً أضعف منه. ولـو ان اغريقيا تفـاخر بأنه افضل مـن اله لكانت تلك الفعلـة حماقة ووقاحـة، ولكانت ايضًا شيئًا شديد الخطورة، لكنها ليست hybris (٣٧).

فماذا يقال اذن عن الفقـرة المقتطفة من «الفـرس» التي تحيطها اشارتـان صريحتان الى hybris؟ لقد استسلم الفرس لنـزواتهم مثل نهر يغرق ضفتيه، والاعتـداءات الضاريـة التي اقترفوها لا تشبـه بحال

الاعتماد على النفس الحافل بالكبرياء.

وإذا محّص المرء كل الفقرات الواردة في أعمال اسخيلوس وسوفوكليس، التي يرد فيها شكل او آخر من اشكال كلمتنا، يتضح له بأي درجة من التدريج والانتظام تخطرنا هذه المعاني الجذرية الحسية بالمعنى. فدعنا نبحث اولاً الفقرات المهمة التي ترد عند سوفوكليس. ومن المؤكد ان تمحيص استخدامه للاصطلاحات الثلاثة ـ hybrizein - hybris-hybristes اكثر اهمية بالنسبة لفهمه لهذا الاصطلاح من التعميمات المعتادة حول ما كان «الاغريق» يعتقدون.

يستخدم كريون في مسرحية «انتيجونا» اصطلاح hybris مرتين واصطلاح hybrizein مرة واحدة، فهو أولاً يهدد الحارس السيء الطالع الذي حمل اليه نبأ قيام احدهم بتحدي الأمر الذي أصدره وغطى جثمان بولينيكيس بالرمال، فالحارس سيشنق او يصلب الى ان يوضح في غمار عذابه هذا «الاعتداء» (٣٠٩). ويعد هذا نموذجًا مثاليًا لسخرية سوفوكليس وتهكمه، فكريون نفسه يهدد بارتكاب اعتداء عنيف، لكنه فيما يفعل هذا يصف العمل الذي قامت به انتيجونا بأنه اعتداء، وحينما سيقت اليه أنتيجونا، وأقرت تواً بفعلتها، فانه يقارنها بالجياد الهائجة ويدين تحديها الفوضوي للضوابط التي يرسيها قانونه، باعتبار هذا التحدي اعتداء «٤٨٠». ويجد ان مباهاتها بما قامت به هي اعتداء مضاعف «٤٨٢». وهو لا ينتقد كبرياءها، ولكنه يطلب منا ان ننظر اليها باعتبارها تهديداً للقانون والنظام، كما لو كانت قد استسلمت لنزواتها، وفي غضون ذلك كله لا نجد انفسنا الا متسائلين عما اذا لم يكن هو قد اطلق العنان لنزواته، عما اذا لم تكن السلطة قد أطاحت بصوابه، عما اذا لم يكن عاكفًا على انتهاك الأعراف السائدة، ويتدّعم تساؤلنا لأن عنفه يتباين بقوة مع التزامها بالأعنف.

في «اوديب في كولونا» يرد اصطلاح hybris ثلاث مرات ودائماً يرد للأشارة الى محاولات كريون العنيفة والعدوانية لانتزاع ابنتي اوديب بالقوة (٤٠) وفي «التراقيات» يرد الاصطلاح ثلاث مرات مجدداً. وفي المرة الأولى يستخدم للاشارة الى إقدام هرقل على ارتكاب عدوان، تمثل في قتل شاب امسكه في غفلة منه وألقاه من مكان مرتفع فلقى حتفه (٢٨٠). وفي وقت واحد نسأل الجوقة الحاضنة عما اذا كانت قد راقبت في عجز «فظاعة» انتحار دبانيرا (٨٨٨). وأخيراً يتذكر هرقل الأعداء المخيفين الذين قهرهم في ريعان شبابه، وفيما هو يكيل النعوت يدرج بينها hybrislen اثر الخارج على القانون anomon ليصف قنطوراً «١٠٩٦».

لا تضيف المرة الوحيدة التي يرد ذكر الاصطلاح فيها في «فيلوكتيتيس» (٣٩١ وما بعده) والمرتان اللتان تردان في «اوديب ملكًا (٤١) شيئًا له اهميته. ونجد هذه الاصطلاحات بصورة اكثر تواتراً في «الكترا»، وعادة ما يكون ذلك للاشارة الى هجمات لفظية لا يكبح جماحها شيء. ويستخدم العديد من المترجمين محلها كلمة «اهانة insult (٤٢)»وتربط المرة الاولى التي ترد فيها لفظة hybris في هذه

المسرحية بين المعنيين، فالكترا تصف كيف أن ايجيستـوس جلس على عرش أبيها، وهو يرتـدي ثيابه، ويصب قرابين الشراب في الموقـد ذاته حيث قتل أجاممنون، و «ليتـوج اعتداءه» او الأهانة المطلقـة فانه «يضطجع بعد ان قتل أبي في فراشه الى جوار امي التعسة» (٢٦٦ وما بعده) . لقد اطلق العنان لنزواته، ولن يتوقف عند حد.

يرد اصطلاح hybris والاصطـلاحان المرتبطـان به بصـورة أكثر تـواترًا في «ايـاس» «٤٣» وتختتم الجوقة نشيدها الأول الرائع الذي تخاطب فيه أياس بقولها:

يحتدم تجبر hybris أعوائك دونما خوف
في الأودية التي تحفها الجبال وتسفعها الرياح
وكالرعد يطلقون القهقهات التي تجرح
اني لأتجمد خوفًا «١٩٦ وما بعده»

اننـا هنا قـريبـون من الفقـرة المقتطفة مـن «الفرس» وفي وقت لاحق يتحـدث البطل عن الاعتـداء والاستهزاء الماثلين في اطاحتـه بأعناق قطيع من الأغنام (٣٦٧). ولن يكو ن مـن قبيل التجاوز القول بأنه اطلق العنان لنـزواته في غمار جنونه، وان نضيف ان كبرياءه العظيمة سرعـان ما تكتسب احترامنا مجدداً، وتمضي بنا الى الإعجاب به في يأسـه ومصرعه. ثم يقوم مينيلاوس الذي يفوقـه في عدم اجتذابه لنا في غمار مواجهته مع (تيوسر) الذي يريد دفن اخيه غير الشقيق أياس، كريبون في جداله لا نتيجونا، باستخدام الاصطـلاحات الثلاثة كلها في خطبة واحـدة للاشارة الى قيام اياس بذبح الاغنـام ولتحذير تيوسر من انه اذا لم يذعن فان الفوضى ستسود. عندئذ تحذر الجوقة مينيلاوس من ان عليه ان يتولى هو نفسه اطـلاق العنان لنزواته والاقـدام على اقتراف الاعتداءات (١٠٩٢). ويقوم أجا ممنـون بالفعل في خطاب مفعم تمامًـا بالاعتـداءات بابـلاغ تيوسر بأنـه قد أطلق العنـان لنزواتـه، وعليه ان يكبح جماح نفسه، وان يتذكـر وضعه، ويأتي برجل حر للـدفاع عن قضيته (١٢٥٨). واستخدام تيـوسر الوحيد للفعل (١١٥١) يعود الى نقطـة أجاممنـون السابقـة (١٦١٥)، ويدين اولئك الـذين، اذا جاز لنـا قول ذلك، «يشبعون لطماً» في جنازة غيرهم.

لا تستخدم كلمـة hybris، أو الكلمات القـريبـة منها، فيما يتعلـق بسير اجا ممنـون على الارديـة القرمزيـة التي بسطت أمامه، لكن هذه الكلمة ستكـون مناسبة تمامًا في وصف سلوكـه وسلوك جيشه لدى سقوط طروادة. والجوقة تستخدمها مرتين (٧٦٣ ـ ٧٦٦) في فقرة غامضة، يقول عنها دينس بيج D.page: لا يمكن الا ان نعيد تركيب نص هو بمثابة بديـل مؤقت عن قلب التقاليد البالية والنادرة (١٣٦). وليس من الواضح ما الذي تشير اليه كلمة hybris هنا، ولكن الابيات السابقة تتحدث عن العنف، الموت، اختطاف بـاريس لهيلين والدمار الـدموي الذي يلحقـه اسد بالقطعـان وعن «فوضى هائلـة قوامها جرائم القتل» (٤٤) ثم يـدخل اجاممنون المسرح بعد انتظـار امتد طويلاً، فتحييـه الجوقة

باعتباره الرجل الذي أنزل الخراب بمدينة طروادة.

تلك هي المرات الثلاث الوحيدة التي ترد فيها كلمة hybris او كلمة شبيهة بها في «اجاممنون» وقد سبق لنا ان حصرنا المرات الوحيدة التي ترد فيها في «الفرس» اما في حاملات القرابين فان هذه الكلمة لا تستخدم على الاطلاق.

ولو ان المفهوم الشائع عن كلمة hybris كان صحيحًا لتعين على المرء ان يتوقع العثور عليها بصورة متواترة، او على الأقل في وضعية بارزة، في «بروميثيوس». ولكن هذه الكلمة لا يرد لها ذكر ولو مرة واحدة في تلك المسرحية. والمرات الثلاث التي ترد فيها اصطلاحات مشابهة تؤيد تمامًا ما ذهبنا اليه. وفي المشهد الاستهلالي تقول ربة الفضيلة ساخرة بتيتيان، فور شد وثاقه محكماً الى الصخرة: «الآن اطلق العنان لنزواتك! الآن عليك بسلب امتيازات الارباب!» (٨٢). وفي موضع لاحق (ح٩٧٠) يستخدم بروميثيوس هذا الفعل لوصف الطريقة التي سخر بها هرميس منه وهو يتخبط في محنته. وأخيراً، فان برمتيوس يحدث «أيو» عن «هايبرستيس، النهر الذي يحمل أسمه بجدارة» (٧١٧).

من ناحية اخرى، فان اصطلاح hybris يرد ذكره ثماني مرات، ويرد الفعل والصفة المشتقان منه مرة لكل منهما في «الضارعات» حيث لا مجال على الاطلاق للكبرياء، فالقضية المطروحة هي ان المصريين المنهمكين في المطاردة يرغبون في وضع ايديهم عسفًا وقهرًا على العذارى الضارعات. ولا تضيف الاشارتان الواردتان في «سبعة ضد طيبة» والمرة الواردة في «الصافحات» (٥٣٤) شيئاً يعتد به.

وعلى الرغم من ان المفهوم الخاطىء القائل بأن ابطال التراجيديا الاغريقية قد ارتكب كل منهم خطأ، وان هذا الخطأ هو hybris لا يزال شائعًا الى حد كبير للغاية، فان افضل المترجمين المحدثين يترجمون اصطلاح hybris والكلمات الاخرى المشتقة من الجذر ذاته على انه يعنى اعتداء outrage وجريمة crime واهانة insolence ونادرا ما يترجمونه على انه كبرياء pride .

واذا ما عدنا الى كتاب «فن الشعر»، فاننا نجد ان ارسطو يمضي قائلاً: «يجب ان يكون التحول من السعادة الى الشقارة لا من الشقاوة الى السعادة، تحول لا ينشأ عن اللؤم والخساسة «في طبع البطل) بل في خطأ شديد great outrage يرتكبه بطل مثل الذي ذكرنا او خير منه لا أسوأ. وآية صدق هذا ما وقع (في ميدان التراجيديا نفسها): فقد كان الشعراء في البدء يعالجون من الحكايات ما تيسر لهم دون تمييز، اما اليوم فان أجمل التراجيديات تؤلف في تاريخ عدد قليل من الأسر ويتناول أمثال القميون وأوديب واورست وملياجرس وثيستيس وتليفوس وأشباههم من حلّت بهم النوائب او كانوا سببًا

فيها (١٣ : ٥٣أ)* .

ان خطأ اوديب يبدو بوضوح مختلفًا تمامًا عن خطأ اورست، بينما يشكّل خطأ ثيستيس حالة ثالثة. وربما كان استخدام ارسطو لاصطلاح hmartia هنا راجعًا لأنه كان يمكن تطبيقه في هذه الحالات الثلاث جميعها، اضافة الى حالات اخرى كذلك. وربما كانت النقطة الأساسية التي قصد طرحها هي أنها المعاناة التي تثير خوفنا ورحمتنا لا ينبغي ان تكون مستحقة ضمنا، ولا منبتة الصلة تمامًا بأي شيء اتاه اولئك الذين حلت بساحتهم، فالشخصيات التراجيدية العظيمة هي شخصيات رجال ونساء ايجابيين قاموا ببعض الأعمال التي لا تمحى ذكراها، والتي تجلب عليهم المحنة، فهم ليسوا سلبيين ومراقبين أبرياء بهذا المعنى. لكنهم أقرب الى الخير منهم الى الشر، ومن هنا فانهم يثيرون فينا مشاعر التعاطف. (من المحقق ان تراجيديا حول نتيسيتس حظيت باعجاب أرسطو قد بنيت حولها حادثة لا يبدو فيها فاسقًا).

لم يجد أرسطو التعبير عن الفكرة موضع التناول حينما قال: «بقي اذن البطل الذي هو في منزله بين هاتين المنزلتين، وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل . . . «ولو أنه قال: «وهذه حال من لا تبقى فضيلته بعيدةعن الفساد وبمنأى عن الذنب لكان قد اقترب من سوفوكليس، ومن هيجل، ومن الحقيقة» (٤٥).

وقبل ان نترك الفصل الثالث عشر، حيث يشار الى ان الخاتمة الاليمة هي الأفضل، ويتعين علينا ان نلاحظ ان ارسطو في هذا الوضع يدافع عن يوربيديس ضد أولئك الذين انتقدوه لاتباعه المبادىء التي جرى ارساؤها هنا، ويقول: « تبدو التراجيديا التي من هذا النوع أبرعها واتقنها ان أحكم صنعها، ولهذا أضحى يوربيديس ـ وأن فاتته أحيانًا بلاغة الايجاز واحكام البناء الفني ـ أبرز الشعراء، في تأليف

---

* القميون واورست وملياجرس نتيسيتس وتليفوس: أوديب وأورست. اشهر من ان نعرف بهم، اما القميون فتقول الاساطير اليونانية انه ابن امفياروس وتطبيقا لامر ابيه ثأر من امه، فتعقبته ربات الانتقام، شأن اورست، لكنه لم يكن له حظ الأخير، اذ تطهر جزئيًا على يد فاجيوس في اركاديا، ولكنه في النهاية لقي حتفه على يد أبناء فاجيوس. اما ملياجرس فهو ابن اونيوس ملك قاليدون تنبأت العرافات بأنه سيظل حيًا طالما ظل ضغث فوق الناردون ان يحترق، وهو ما قامت به امه، لكنه عندما قتل أخواله القت امه بالضغث في النار فمات ملياجرس. اما نتيسيتس فهو ابن بيلوبس وهيسوداميا وحفيد تنتالوس. غرر بايروبا زوجة اخيه اتريوس لأن الاخير رفض مشاركته له في عرش ارجوس، ولما علم اتريوس بذلك طلق ايروبا ونفاه من مملكته، ثم استدعاه للانتقام منه بأن دعاه الى مأدبة اطعمه فيها لحم احد اولاده اي اولاد نتيستيس قبل ان يريه بقية الجثة، ففر نتيسيتس من هول ما رأى، ثم اكتملت مأساته بمروره بعد زمن بمغارة للربة منبرفا، حيث شاهد فتاة جميلة فاغتصبها دون ان يدري انها ابنته بيلوبيا. اما تليفوس فهو ابن هرقل، وقد نزلت به الحملة المتوجهة الى طروادة، حين كان ملكًا على الموسيين وجرحه اخيل في معركة. ودله الوحي على ان الجرح لن يشفيه الا الجارح، واكتشف ان المقصود هو الرمح، فشفى جرحه بوضع صدأ من الرمح عليه.

(هـ. م)

التراجيديات».

(١٦) الخاتمة السعيدة

في الفصل التالي، يطرح من جديد التساؤل عن نوعية العقد الأكثر ملاءمة لإثارة العاطفتين التراجيديتين، حتى دون ميزة العرض، ويقول أرسطو ان قصة اوديب تجعلنا نرتجف ونشعر بالرحمة حتى حين نسمعها فحسب.

وسرعان ما تواجهنا أربعة احتمالات اخرى لا غير. وفي النص يرد بعد طرح الاحتمال الثالث: «وعدا هذه الأحوال الثلاثة لا توجد حالة اخرى، لأننا اما ان نفعل او لا نفعل، عن علم او بغير علم» (١٤ : ٥٣ . ب). ولكنه ليس من الواضح أنه في ضوء وجود متغيرين فلا بد ان تكون هناك اربعة احتمالات، بل ان الجملة التالية ذاتها تصفه وتقدمه لنا باعتباره «الاقل حظًا من الجودة».

فلنبحث الأنماط الاربعة في اطار ما يقول ارسطو انه نظام تصاعدي لتحديد الجودة. والعمل الذي يجري تناوله في الحالات الأربع هو قتل أب أو طفل أو أخ. الان، اما ان هذا العمل يقترف بالفعل أو أنه يوشك على ذلك دون أن يتم، واما ان الشخص الذي يوشك على اقترافه يفكر في جريمة القتل وهو على علم كامل بهوية الضحية، وإما أنه جاهل بهوية الضحية المقصودة.

١ ـ «أقل هذه الأحوال حظًا من الجودة حال الشخص الذي يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع، فانها تثير الاشمئزاز، ويعوزها طابع المأساة، لأنها خالية من الفواجع. ولهذا لا نرى شاعرًا يقدم لنا موقفًا كهذا، أو لا نجده الا نادرًا: مثل موقف هيمون بازاء كريون في «انتيجونا». وهيمون هو ابن كريون والطعنة التي يوجهها اليه لا تصيبه.

٢ ـ «والفصل يمكن ان يجري على غرار ما فعل القدماء من الشعراء، فيكون الاشخاص على علم ووعى، كما فعل يوريبيديس حينما مثل ميديا وهي تقتل بنيها».

٣ ـ «الأفضل ان ينفذ الشخص بغير علم ثم يعرف بعد التنفيذ». ومن الواضح ان تلك هي حالة «اوديب» لسوفوكليس، وفي نهاية المطاف فقد سبق طرح ذلك في كتاب «فن الشعر» وينبغي ان نتوقع جازمين ان ارسطو سيعتبر ان هذا الحل هو الأفضل. وفي الحقيقة انه هو نفسه قد ذكر تلك المسرحية في هذا الصدد قبل أسطر قلائل، لكنه مع ذلك يستطرد فيقول:

٤ ـ «وخير الأحوال كلها الحالة الأخيرة، ومثالها ما في «كرسفونتيس» حينما تهم ميروبا بقتل ابنها ولكنها لا تقتله اذ تتعرفه من هو، وفي «إيفيجنسيا» حينما تهم الأخت بقتل أخيها، وفي «هليه» حينما هم الولد بتسليم أمه ولكنه يتعرفها» (١٤ : ٥٤أ).

يتناقض هذا تمامًا مع خاتمة الفصل السابق الذي «يبرهن» فيه أرسطو على ان أفضل عقدة هي تلك التي ترتبط بخاتمة تراجيدية. ومن بين التراجيديات الثلاث التي يكال لها أسمى مديح في الفصل الرابع عشر فاننا لا نعرف الا «إيفيجنسيا في تاوريس» التي يوردها ارسطو كذلك في الفصول الحادي عشر

والسابع عشر، وفي الفصل السادس عشر يشيد بحالة تعّرف في هذه المسرحية، بينما يجد حاله تّعرف اخرى معيبة. ومن الواضح انه يأخذ هذا العمل الدرامي بجدية تفوق تناول معظم النقاد المحدثين لها. وليس من اليسير على المرء ان يدرك الكيفية التي يمكنه بها ان يدرج هذه المسرحية في المرتبة ذاتها التي تحتلها «اوديب ملكًا». وعلاوة على ذلك يجعل عقدتها في مكانة أرقى. ومن المذهل كذلك ان يوربيديس تتم الاشادة به في الفصل السابق لكونه «ابرز شعراء التراجيديا» بينما تحظى اثنتان من مسرحياته هنا (مسرحية «كوسفونتيس» هي من مسرحياته أيضًا) بالتقريظ نظرًا لنهايتيها السعيدتين.

يختتم إلز مناقشته للتناقض القائم بين الفصلين الرابع عشر والثالث عشر بقوله: «اننا لا نستطيع ان نبرىء ارسطو من اللامبالاة تمامًا لعدم ملاحظته وجود تضارب» (٤٥٢) ويعقب جروب قائلاً: «لم يتم تقديم ايضاح مرض» ويشير بايووتر... «ان المعيار الذي يحسم القيمة النسبية لهذه المواقف المحتملة هو معيار أخلاقي، لا تأثيرها على العواطف، وانما على الحساسية الأخلاقية للجمهور ولكن الخاتمة التي يصل اليها هي نهاية بحثنا عن المواقف المخيفة والمثيرة للرحمة، وليست هناك ايماءة الى تغير في المعيار» (٢٩).

ان النقطة التي يتعين علينا ان نلاحظها هي ان أرسطو لا يتبنى في أي موضع أي شيء يمكن ان ندعوه بالرؤية التراجيدية للعالم. وهو، على العكس من أفلاطون، يفضل التراجيديات على الملاحم ـ لأنها أقصر ـ وبدلاً من الرغبة في حظرها، أو اتهامها باحداث تأثير أخلاقي ضار، فإنه يزعم أنها تثير فينا الخوف والرحمة، على نحو يولد شعورًا رصيناً بالانفراج. ثم يقارن أربعة احتمالات. وهناك بالفعل ستة احتمالات، لكنه يحذف احتمالين يبدوان له اكثر تدنيًا بوضوح. والمتغيرات هي: هل الانتقال يتم من السعادة الى الشقاوة او العكس وما اذا كان أولئك الذين يتعرضون لهذا الانتقال هم أنقياء تمامًا او منحطون تمامًا أو هم ـ ونحن هنا نحّسن الطريقة التي طرح بها ارسطو الأمر ـ ورعون ولكنهم ليسوا خالصين في نقائهم. ومن بين أنماط العقد الستة تلك فان النمط الذي يثير رحمتنا وخوفنا بعمق أكبر هو ذلك الذي تنتقل فيه شخصيته من النمط الأخير من السعادة الى المحنة. ولكن أرسطو عندئذ يستحضر ـ وان كان لا يقول ذلك صراحة ـ تمييزه السابق بين العقدة البسيطة والمركبة، فيلاحظ، ومرة اخرى دون ان يقول ذلك، انه يتحدث كما لو كانت كل العقد بسيطة، ولا نقول مفرطة في البساطة. فحيثما يكون للتعرف والتحول مكان في العقدة، فانه حتى القصة ذات الخاتمة السعيدة يمكن ان تنتزع خوفًا ورحمة يهّزان الروح، وقد تحدث الشقاوة لا في البداية أو النهاية وانما في الوسط. وأرسطو يفضل بعد ان يستعرض أربعة أنواع من العقد المركبة عقدة ذات خاتمة سعيدة. لماذا؟ لأن بها كل شيء: الخوف، الرحمة، والتعرف، والتحول، ومفاجآت أكثر مما في نوعية «أوديب» من العقد، والكثير من العواطف في الخاتمة، ومن هنا فان لها على الأقل تأثيرًا تطهيريًا معادلاً لتلك النوعية، ولهذا كله فانه أقل اثارة للشعور بالصدمة.

إن أفضل محاولتين حتى الان لتناول التضارب بين الفصلين الثالث عشر والرابع عشر (وهما محاولة فالين Vahlen ومحاولة إلز) فهما تفترضان تفرقة بين ما هو أفضل من حيث العواطف (يفيجينيا) وما هو أفضل فيما يتعلق بالعقدة (اوديب). ولكن المستوى الـذي يتم استحضاره هنا لتبرير خاتمة الفصل الثالث عشر يظل غامضًا تمامًا. ما الذي أدى الى هذه التفسيرات؟ ان ما اقتنع به النقاد، وهو ما يبدو واضحًا في جانب كبير من الأدبيات التي دارت حول كتاب «فن الشعر»، يتمثل في ان نمط نوعية عقدة «اوديب» يفوق غيره بوضوح، وان التراجيديا ينبغي ان تنتهي بشكل مأساوي وان (ايفجيينيا) تقترب من الميلو دراما وأن ارسطو لا يمكن الا ان يكون قد أدرك هذا. ومن هنا يقال ان الفصل الثالث عشر يمثل موقف أرسطو الأساسي (٤٦)، بينما ينظر الى الفصل الرابع عشر على أنه يقول: ان نوعية العقد المماثلة لعقدة «ايفيجينيا» تكون أفضل بمعنى أكثر تخصصًا وأقل أهمية. ومع ذلك، فان المستوى الأرفع المزعوم للفصل الثالث عشر يظل بعيدًا عن الوضـوح تمامًا، ويواصل تجاهل الحقيقة القائلة بأن النماذج التي تجرى مقارنتها في ذلك الفصل هي بسيطة للغاية، ولا تستخدم على الاطلاق مفهـومي التعرف والتحول، اللذين اقرهما ارسطو لتوه ببعض بعدجهد.

لا أجد أمامي سبيلاً للقول فيما اذا كان الفصل الثالث عشر ربما كان من مخلفات مرحلة زمنية سابقة، لم يخطر فيها ببال أرسطو ان يناقش التعرف والتحول. ولكن لو ان كتاب «فن الشعر» لم يتألف من ملاحظات خاصة بمحاضرات، وانما كتب بدلاً من ذلك في صورة محاورة ـ وقد كتب أرسطو محاورات كذلك وان لم يبق لنا شيء منها ــ فمن المؤكد ان شخصية ثانوية كانت ستبادر المتحدث في صدر الفصل الرابع عشر قائلة: ولكن ألم يغب عنك ما قلناه عن العقدة المركبة؟ ولربما قدمت الدراسة الثانية للاحتمالات الأربعة بهذه الكلمات: ياللشيطان! لقد نسينا التعرف والتحول تمامًا وعلينا ان نحاول من جديد.

ينبني على ذلك ان الفصل الرابع عشر يمثل موقف أرسطو المدروس، وأنه ــ في حالة تعادل المتغيرات الأخرى ــ شأنه شأن هيجل يفضل النهايات السعيدة. ولا ينبني على ذلك بالطبع ان المتغيرات الأخرى تكون متعادلة على الدوام، او انه كان يعتبر ايفيجينيا يوربيديس تراجيديا تحظى باعجاب يفوق ما تحظى به «اوديب في كولونا» لسوفوكليس. وكما سبق لنا ان رأينا، فقد ذكر بالفعل ان يوربيديس يعالج عقده بصورة سيئة من بعض الأوجه، ويجد ان الطريقة التي تتعرف بها ايفيجينيا على اورست معيبة. ومن ناحية اخرى فان معالجة سوفوكليس للعقدة في «اوديب ملكًا» تفصح عن الاقتدار الاكثر اكتمالاً، فالانتهاء الى المحنة وما كان يمكن تجنبه، في ضوء تلك القصة على وجه الخصوص، وبينما تناسب الاسطورة النموذج الثالث الذي يقترف فيه العمل عن جهل ويتم الاكتشاف في وقت لاحق، فان سوفوكليس يتجنب عثرة تقديم عمل هو بمثابة صدمة بالغة القوة، وهو يحقق هذا بجعل العمل يقترف خارج المسرحية، وتحديدًا قبل بدايتها.

ومع ذلك، فان اعجاب أرسطو بمسرحية «اوديب ملكا» يقوم كلية على أساس الحقيقة القائلة بأنها من روائع بناء العقدة المحكمة. فليست هناك إشارة لأي إحساس بتراجيديا الموقف الانساني. فكتاب «فن الشعر» يقول ان ما هو تراجيدي يتمثل في دراما تثير الخوف والرحمة تفرز انفراجًا عاطفيًا رصيناً و «اوديب ملكـا» تحدث هـذا الى درجة كبيرة. ولكن ارسطـو يـرى ان الاعمال الـدرامية ذات المشاهـد المحكمـة، التي تنتزع من المشـاهدين هـاتين العاطفيتن الى اقصى حـد، ثم تنتهي نهاية سعيـدة، تظل أفضل من المسرحيات التي تنتهي بمحنة. واذا قـدر لأحد ان يتساءل عما اذا لم يكن هذا يمكن ان يصل او هو يصل بالفعل الى تبريـر الميلودراما فليست هناك أسباب وجيهة للقـول بأن ارسطو لا يحبذ أعمالاً ميلودرامية محكمة الصناعة، جيدة البناء، وتتفق مع المبـادىء التي يطرحها. فهو لا يناقش التراجيديا باعتبارها من أمجاد الروح الانسانية، او يفترض ضمنًا انه حتى الفلاسفة قد يتعلمون الكثير من شعراء التراجيديـا. بل هو أبعـد ما يكـون عن ذلك، اذ يذهب، على العكـس من أفلاطون، الى القـول بأن التراجيديا بالنسبة «لاولئك الذين يستسلمون للرحمة والخوف» تعد شيئًا صحيًا، وليست شيئًا ضاراً، فبينما يفلح سوفـوكليس في تقديم عرض لا يجترحه الا فنـان مبدع في حالة «اوديب ملكـا»، فانه يتعين التسليم للأفلاطونيين بأن تقديم الأعمال التي تبعث الشعور بالصدمة على خشبة المسرح هو شيء اكثر تعقيداً من نوعية المسرحية التي يوشك الأبطال فيها على اقتراف الاعتداءات، ولكن يحال دون ذلك في اللحظة الأخيرة. واذا ما كتب هذا النوع الأخير من المسرحيات بصـورة جيدة فانه يقدم القدر ذاته من الإثارة العاطفية، وربما يحقق اشباعًا أكبر.

اذا كانت هذه القراءة لأرسطو صحيحة فانه يكون بعيداً بالفعل عن روح كتاب التراجيديا الاغريق الثـلاثة العظـام، ويكـون قـد ركز اهتمامـه على صنعتهم الفنيـة الى الحد الذي استبعـد معـه المادة التي قدمـوها. ومن الـواضح ان الأمر كـان على هذا النحـو. وترجع عظمـة كتاب «فن الشعـر» وكذلك ضوابطه المؤدية للتعثر الى الحقيقـة القائلة بأن ارسطو قد أبدى رد فعل ضد سابقيـه، وبدلاً من معاملة شعراء التراجيديا بـاعتبارهم خصومًا لديهم اراء فاتنة تختلـف عن ارائه وعن اراء الفلاسفة الاخرين، فقد تجاهـل أفكارهـم ورؤيتهم ليركـز كلية على مشكـلات الأسلوب الفني وهكـذا، فقد اسس فـرعًا معرفيًـا جديداً، هو فن الشعـر، وهو على أية حـال ذلك النوع من فن الشعر الـذي يعالج الشكل على حساب المضمون، والذي اجتذب بمرور الوقت الكثير من المتتبعين. ولم يقدر لـ «فن الشعر» عنده ان يلقى التقديـر صراحة في الثمانيـة عشر قرنًـا التي اعقبت كتابتـه. ولكنه بعد عـام ١٥٠٠ اصبح يحظى بانتشار واسع النطاق، الى حد انـه كان بمقدور لين كوبر L.Coopar ان يقول: «ربما لم يقَّدر لكتاب يوناني قدير، باستثناء العهد الجديد، ان يعاد طبعه هذا العدد الهائل من المرات على نحو ما قُدِّر لكتاب «فن الشعر» (٤٧).

في العصور الحديثة أوردت اقلية محدودة من النقاد هذا الكتاب باعتباره قاعدتها المقررة، ولكنه امر

لافت للنظر أنه بعد مرور مثل هذا الوقت الطويل، وفي مواجهة حشد من الأعمال الأدبية الفذة التي كتبت بعد رحيل أرسطو عن عالمنا لا يزال عدد من الكتاب المتعمقين واسعي الاطلاع يجدون ان من الممكن ايراد هذا الكتاب كقاعدة مقررة لهم. غير ان الأكثر أهمية من هذا هو أنه في العقود الأخيرة، ركزت جموع غفيرة من النقاد الادبيين على الشكل وحده، تماماً على نحو ما فعل ارسطو، على الرغم من ان قلة منهم هي التي تتمسك به. وانه من قبيل الصرعة الرائجة ان يتم تناول المقولة بصورة تفوق العقدة، وان يتم تتبع التخيل ومراكمة الرموز. ان ما كان عملاً جزئياً وأفصح عن عبقرية فذة لدى القيام به للمرة الأولى في عمل موجز لا يمثل تقريباً الا واحداً من مائة من كتابات أرسطو الباقية بين أيدينا، قد أصبح نبع حياة لصناعة مزدهرة شديدة الرواج. ان جندباً واحداً يعد من أعاجيب الطبيعة، لكن عدداً لا حصر له من الجراد يعد كارثة.

وبينما لا يدمر هؤلاء النقاد الأدب الذي يتغذون عليه، فانهم يجعلون الطبيعة أشد قتاماً. اذ حجبت حشودهم الغابات عن العيون، بل وأخفت أشجاراً بكاملها، فيما هي تهبط عليها لتقتات على الأوراق.

والدراسات التي تتناول الشكل يمكن، بالطبع، ان تُلقي العديد من الاضواء، وبصفة خاصة اذا ما اعتبر الشكل مدخلاً وليس غاية في ذاته. والكثيرون ممن يتطلعون الى الدقة يجدون انفسهم منساقين الى تفضيل تراث ارسطو، اذ يواجهون بالقائلين بالافلاطونية الذين يبحثون عن فلسفات الشعراء، خالطين بطريق الخطأ بين طروحات الشخصيات وبين المحاضرات والرسائل، وذلك على الرغم من ان معظم القائلين بالافلاطونية، على العكس من افلاطون، يبحثون عن الاشارات العميقة التي يمكن ان تحظى باعجابهم. ولكن ما من حاجة الى احياء المفهوم القائل بأن «كل انسان يولد إما أرسطياً أو أفلاطونياً» أو أنه «ليست هناك ولن تكون مستقبلاً الا مدرستين للفلسفة: الافلاطونية والارسطية» (٤٨).

ان ارسطو، على العكس من ذلك، قد مضى متجاوزاً أفلاطون منذ وقت بعيد. وقد حان الوقت كي نتحرك متجاوزين كلاً منهما.

الفصل الثالث

نحو فن جديد للشعر

(١٧) ما بعد أفلاطون وأرسطو

حينما ناقش أفلاطون الشعر قام أساسًا بتناول مضمونه، أما ارسطو فحينما ناقشه عالج شكله. ومن شأن استخدام منهج اصطفائي ان يفضي الى معالجة الجانبين معًا، ولكن هناك أبعادًا اخرى لا تقل أهمية عن أي منهما. وقبل ان نتجه الى هذه الابعاد دعنا نقرر باختصار بعض الاستنتاجات المحدودة.

ان افلاطون، حتى في اطار الحدود التي وضعها لنفسه بصورة ضمنية، يستخدم منهاجًا جزئيًا على نحو غريب لا يتفق مع عبقريته في سمت تألقها، ومن الممكن اختصار ضوابط تحليلاته للشعر في ثلاث كلمات: الذرية atomism، الأصولية fundamentalism الأخلاقية moralism.

لا ينظر افلاطون اطلاقًا الى عمل واحد باعتباره كلاً واحدًا، وهو يكتب مرارًا وتكرارًا عن شعراء التراجيديا وعن هوميروس، لكنه لا يناقش قط تراجيديا واحدة او «الألياذة» او «الاوديسة». وهو يقتطف نتفًا ضئيلة يعترض عليها، ويلجأ الى التعميم بمزيد من الجرأة، فيحدثنا بأن الشعر، شأن التصوير، يقدم لنا شيئًا زائفًا. لكنه لا يتوقف لكي يتساءل عن الكيفية التي قد تعمل بها الفقرات التي يقتطفها حينما تكون في سياقها، وهو أقل تساؤلاً عما تدور حول «الالياذة» أو تراجيديا لسوفوكليس أو ما الذي كان يوربيديس واسخيلوس يرميان اليه.

ان مقتطفاته منتزعة عنوة من سياقها، ومجردة من كل القيم الأدبية، وهو لا يتساءل عن هوية من يلقى بيتًا من الشعر، وانما يقدم دونما تردد على معالجته باعتباره يمثل مذهب الشاعر، وذلك على الرغم من ان محاوراته عرضة لهذا الانتهاك عينه. والقول بأن قراءته خارجة عن كل سياق سيكون تقليلاً من قيمتها مضللاً، ويجري على نحو مبالغ فيه، غير أن النقطة التي طرحناها هنا جديرة بالتشديد عليها لأن أفلاطون جرى تقليده في كل هذه الجوانب على امتداد ما يزيد على ألفي عام من قبل الفلاسفة أولاً ثم على يد علماء اللاهوت وأخيرًا من قبل النقاد الادبيين. وأخطاء افلاطون ليست مستغربة منه، لكنها على العكس من عبقريته جرى استنساخها على نطاق شديد الاتساع.

ولا تتمثل نزعته الاخلاقية في استعداده فحسب لاصدار احكام أخلاقية على الادب، الذي يقرأ بهذه الطريقة التجزيئية والاصولية، وانما هو يمضي فيفترض، دون مناقشة، ان ما قد يكون غير مناسب للشباب ينبغي حظره كلية. وهو لا يضع موضع الاعتبار التأثير الكلي لعمل أدبي بأسره على قارىء راشد ولا امكانية ان يثري هوميروس او التراجيديا الاغريقية حياتنا بطرق تعادل على الاقل أي آثار غير مناسبة.

وفيما يتعلق بدفاعه عن الرقابة، فهو يستدعي المقارنة مع حجج المفتش العام في عمل دستويفسكي الشهير: فلنجعل البشر راضين وورعين من الافضل تقييد حريتهم وتجويع عواطفهم وعدم تغذية خيالهم كثيرًا. وهوميروس وشعراء التراجيديا يغذون العواطف، ويعمقون الخيال، ويوسعون نطاق

التعاطف الانساني، ومن هنا فلا مكان لهم في المدينة الافلاطونية.

دعنا نوجز ما سبق بطرح القواعد الاربع التالية:

١ـ ان مضامين النقد وفن الشعر ينبغي ألا تكون مضامين عمل ما مع استبعاد شكله والأبعاد الأخرى لهذا العمل.

٢ـ على المرء ألا يناقش التراجيديا دون مناقشة أي عمل تراجيدي.

٣ـ يتعين بحث المقتطفات في سياقها، كأجزاء من قصيدة، وليس باعتبارها بالضرورة مذهب الشاعر.

٤ـ ان التأثير الكلي لعمل ما على نوعيات مختلفة من القراء ينبغي أن يوضع موضع الاعتبار، وكذلك مساهمة الجنس الأدبي ـ التراجيديا على سبيل المثال ـ في حياتنا.

اذا كان ما نقوله هنا يبدو باتًا ونهائيًا، فان ذلك يرجع الى أنه ملخص بالغ الايجاز. وسوف نجد البرهان على ما نقوله، وبايجاز في هذا الفصل وفي الفصول الاخرى. وعلى أية حال، فان هذه القواعد الأربع ليست مطلقة، وليس من المتعذر ان نضيف ما يحدث عندما يجري تحدّيها، اذ سنحصل على نقد غير متوازن وغير منصف ومضلل.

ان «فن الشعر» هو انتصار العقل على الحاجة الى الاحساس، وقد فعل أرسطو الأعاجيب بالميدان الذي تناوله. ومرة أخرى فاننا سنطرح بعض الاستنتاجات المحددة بايجاز:

٥ ـ التراجيديا هي ابتداء شكل أدبي جرى تطويره في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، وكل الاستخدامات الأخرى لكلمتي «تراجيديا» و «تراجيدي» مستمدة من هذا (والمفهوم القائل بأن الاحداث المنتمية الى نوعية معينة أحداث تراجيدية، وان الأعمال الأدبية تستحق اسم «تراجيديا» بالاشتقاق فحسب، هو مفهوم مناقض للحقيقة، وسيتم بحثه في المبحثين رقمي٥٩، ٦٠ من هذا الكتاب).

٦ ـ ليست كل التراجيديات لها بطل بالضرورة، وليس كل الأبطال لهم خطأ تراجيدي ترجع نهايته التعيسة اليه، وليست كل التراجيديات تنتهي بمحنة. وسوف نورد أمثلة في موضع لاحق. (١).

٧ ـ قدمت تراجيديات أسخيلوس وسوفوكليس ذات النهايات السعيدة مشاهد هي من الحدة والامتلاء بالمعاناة الشاملة، بحيث أن النهاية لم تتجاوز ثقلها. ومن هنا فليس شيئًا ملغزًا على نحو ما قد يبدو وللوهلة الأولى القول بأن بعضًا من أفضل التراجيديات لا ينتهي بمحنة.

٨ ـ ان ما يجعل عملاً تراجيديًا شيئاً منتميا الى التراجيديا كجنس أدبي ليس ما يقدم فيه وانما الكيفية التي يقدم بها. ومما له أهمية فائقة ان نميز القصة التي يستخدمها الكاتب المسرحي عن معالجته لهذه القصة، والأسطورة القديمة عن عقدة المسرحية. فغالبًا ما قام كتاب عظام بمعالجة مادة مكررة حتى الابتذال أو لا تبشر بخير وذلك بطريقة مذهلة. وبالعكس، فان معظم عمليات تصوير حرب

طـروادة او قصة أوديب قـد افتقرت كليـة الى عبقريـة عقدة هـوميروس او سوفـوكليس . والمادة ذاتها يمكن تحويلها الى تراجيديا او كوميديا .

٩ ـ تتضمن الأعمال الفنيـة العظيمة بعض التعـرف ، لا بمعنى ان شخصية مـا تتعرف على شخص بعينه باعتباره قريبًا حميماً لها ، بينما كانت تعتقـد أنه غريب عنها ، وانما بمعنى اننا يتم المضي بنا الى تعرف شيء مهم . فعلى سبيل المثال ، قد تصل الى رؤية الجمال او العظمة او الصفـات الشامخة فيما كان يبدو لنا في السابق بشعًا او محبطًا .

١٠ ـ على المرء أن يحذر من الحديث عن كل الفنون في وقت واحد . فمن الأفضل ان نتحدث أساسًا عن شكل فني واحـد في المرة الـواحـدة ، متسائلين بين الفينـة والأخـرى عما اذا كـان بعض التعميات يناسب بعض الفنون الأخرى كذلك ، أو ربما يناسبها جميعًا .

غير أننا ، قبل تقـديم تعريفي للتراجيـديا ، يتعين علينـا ان نوجز استنتـاجاتنـا فيما يتعلق بالمحـاكاة والرحمة والتطهير .

(١٨) المحاكاة وتعريف جديد للتراجيديا

يتعين على المرء لكي ينصف عملاً فنيًا الا ينظـر اليه باعتباره تقليـدًا ، كما لا ينبغي للمرء ان ينظر الى هذا العمل باعتباره على المستـوى ذاته الذي تحتله الأشياء او الاحداث العاديـة . فهو بمعنى ما انتصار للايهام ، ينقلنا الى عالم اخر ، ويحظى بمستواه الخاص المتميز من الواقعية .

ليس الفن تقليداً ، فما يظل تقليداً ليس بفن .

الفن هو انتصار الشكل على التناهي ، انتصار تجريد محدد على العماء .

الفن ، اذ يتحدى القيود التي يفرضها علينا الوجود العضوي ، يحشد حدًا اقصى من المعنى في اللغة او المشهد او الصوت .

ليس الفن تعبيراً عما كان هناك من قبل ، ينتظر ان يتم التعبير عنه ، وانما هو اكتشاف لما لم يكن هناك الى ان يتم اكتشافه . انه خلق .

ليس الفن خلقًا من عدم ، وانما هو يستخدم مادة ملموسة ، هي ما تقتات به عيوننا وآذاننا .

العمل الفني عـالم صغير ، يرسم حـدوده الاتساق والضبط فهـو يحرر الخيال ، بينما يقـدم له مـوطنًا يمكن ان يعود اليه وقتما شاء .

ان صوت الفنان ـ سـواء أ موسيقي كان او كلمات او لونًا او أشكالاً ـ يحلق متجاوزاً اياه ، متجاوزاً جسده وأجسادنا ، حياته وحياتنا .

بمقدورنا ان نلتفت الى الوراء مطلين من بعد على حياتنا وعلى العالم ، وحتى ما يبدو لنا هائلاً يحدث لـه كل شيء إلى ان يختفي في زوايـا جديـدة للنظـر ، ومن الغمام نحلق الى اشعـة الشمس ، او في بعض

الاحيان نرقى الى ما هو أعلى، الى الرعب المتجمد للفضاء.

لقد صور الفنان في صورته الرب الخالق، ولأن الفن الذي وصل فيه العبرانيون القدامى الى الكمال كان فنًا أدبيًا، فان الرب الذي صوروه للبشر صاغ العالم بالكلمات.

لا يقلد الفنانون الطبيعة، فالطبيعة هي العماء الذي يتنصرون عليه. كما انهم لا يقلدون سابقيهم. وكون معظم الفن والشعر هو تقليد للفن والشعر ليس الا اسطورة.

ربما يكون الشعراء لصوصًا، فقد سرق شكسبير من الكثير من الكتاب، واستخدم ما أخذه منهم استخدامًا أفضل. ونهب اسخيلوس والشاعران العظيمان اللذان ترسما خطاه هوميروس، ولكنهم بدلاً من تقليده اختاروا موضوعات لم يقم باستنفاذ طاقاتها. وقام سوفوكليس ويوريبيديس بنهب اسخيلوس، وسطا احدهما على الآخر، لا بروح التقليد وانما بروح المنافسة.

ان الاعجاب لا يترتب عليه التقليد. وما يستعصى على التقليد يدعو الى التجديد، او على الاقل على تقديم تنويعات على الموضوعات القديمة. والأعمال المنحولة والمستنسخة والمقلدة قد تكون انتصارات للاقتدار المهني، فهي عمليات تقليد و «نسخ». فإن أعمال جوخ المنقولة عن ديلاكروا وغيرها ربما كانت محاولات لابعاد جنونه الأولى للتشبث بالعالم المألوف، لكنها تحمل بصمات اسلوبه الخاص، وتتجاوز بكثير الأعمال التي «نسخها».

لقد «حاكى» فرجيل هوميروس، ولكن بلغة اخرى، محاولاً اظهار انه من الممكن كتابة ملحمة عظيمة باللغة اللاتينية. وليس من قبيل الصدفة أنه ما من شاعر عظيم حاول قط تقليد «الالياذة» باليونانية القديمة أو «الانياذة» باللاتينية أو «الكوميديا الالهية» بالايطالية.

وهناك استخدام للفظ «محاكاة» يحدده صمويل جونسون S. Johnson في قاموسه باعتباره «اسلوباً في الترجمة أكثر تمتعًا بحرية الحركة من إعادة السبك، تستخدم فيه الأمثلة والنماذج الحديثة بدلاً من القديمة أو المحلية بدلاً من الأجنبية، ويرجع هذا الاستخدام في اللغة الانجليزية الى أبراهام كاولي A. Cowley وجود درايدن J. Dryden على الأقل. ويقول درايدن: «لا يعمد المترجم في غمار المحاكاة الى تغيير الكلمات والمعنى فحسب، وانما يتخلى عنها بحسب ما يرى»، ولا يأخذ «الا بعض الايحاءات العامة من الأصل»، ولقد جرى في عصرنا إحياء هذا الاستخدام (الذي اورده قاموس اكسفورد للغة الانجليزية) ولكن الكاتب الذي يصف قصائده بهذا المعنى بأنها «أعمال محاكاة» انما يخطرنا بأنها في حقيقة الامر تنويعات على موضوعات اوحى بها شعراء آخرون.

ومثل «اعمال المحاكاة» تلك قد تشبه «نسخ» فان جوخ وتتجاوز الأصول او قد تكون نتاجًا لالهام متخاذل. و «المحاكاة» قد تعني كذلك أن الشاعر كان عاجزاً عن قراءة القصيدة التي «يحاكيها» في لغتها الاصلية، وأنه جعل من الاضطرار منقبة ومزية.

مـا الـذي ينبغي علينا قـولـه فيما يتعلق بـالترجمات التي تفلح حقـًا في التقاط ايقـاع الأصل ومعنـاه كذلك؟ هل هي تثبت في نهاية المطاف ان اعمال المحاكاة يمكن ان تكون فنّا؟ ام ان الترجمات الأمينة هي نماذج للمهارة المهنيـة فحسب بغض النظـر عن مدى تألقهـا؟ ان العديـد من النقاد يفترضـون ان عدم الامانـة في الترجمات هو شرط مسبق لتحقيق منقبـة. ويوضح هـذا المفهوم الـرائج مدى اتسـاع نطاق الإقـرار بأن ما يظل مجرد محاكـاة ليس بفن، ومع ذلك، فـان الصـواب يجافي مثل هؤلاء النقـاد، فهم يتجاهلون الحقيقة القـائلة بأن التقاط كل من الايقاع والمعنى في لغة اخـرى لا يقتضي تجديداً، وانه عند حدوده القصوى لا يتجاوز كونه فنّا ثانويًا.

والصياغات التي تفي بشروط هـذه المعايير المتشددة هي من القدرة بحيث انه يحق لنـا القول بأن ما نحن بحـاجة اليـه يتجاوز القـدرة الحرفية او المهـارة او الكفـاءة. ولم يحدث قط ان ترجمت تـراجيديـا اغريقية واحدة على هذا النحو الى اللغة الانجليزية، على الرغم من انه ليس من المتعذر ان نجد عمليات اعادة خلق شعرية حرة لها.

حتى اذا سلمنا بأن الترجمة الجيـدة يمكن ان تكون عملاً فنيًـا، فانها تمثل بوضـوح حالة هـامشية لا نموذجًـا يقاس عليـه. ذلك ان الترجمات يتعين الحكم عليها جـزئيًا وعلى نحـو له أهميتـه، من خلال قياسهـا على النصوص الأصلية، بينما معظم الأعمال الفنية لا يـربط هذا النوع مع العـلاقات بأي شيء خـارج ذاته. ، الترجمة لا بـد لها من ان تكون امينـة بمعنى مـا، والى حد لا مثيل لـه في الموسيقى، على سبيل المثال.

هل تشبـه التراجيديـا سيمفـونية ام تـرجمة؟ ان الفنون يمكن ان تـرتب، فيما يتعلق بـالمحاكـاة على مقياس تقريبي. فهي جميعها تتمتع بدرجة مـا من الاستقلال الذاتي، وتتضمن بعض الابتعاد عن عالم الفطرة السليمة، ويتعين الحكم عليها الى حد كبير بحسب طروحاتها ذاتها. فاذا كان تعبير mimetic اي متسم بـالمحاكـاة يشير الى انتصار التظـاهر او الايهام، فـان الموسيقى ستكـون اكثر الفنـون اتسامًـا بالمحاكاة، اما اذا كان تعبير «متسم بالمحـاكاة» يشير الى التبعية والمحاكاة بأي معنى عادي فان الموسيقى تعد من أقل الفنون اتسامًا بالمحاكاة.

اذن فلـدينـا عند أحـد طرفي المقيـاس الموسيقي والفن التجريـدي، وعنـد الطـرف الاخر أمـامنـا الترجمات. واذا انتقلنا من الترجمة بـاتجاه الموسيقى، فاننـا نجد على هذا الترتيب تقـريبًا، فن التصـوير الفلمنكي والالماني في عصر النهضة «بما في ذلك أعمال جان فان ايك J.V. Eyck وهولباين الأصغر The Younger Holbein وديرر Durer وكذلك الـرواية الواقعيـة ثم رمبرانت، دستويفسكي وابسن، ثم التعبيرية وروايات كافكا والتراجيديا الاغريقية، ثم الموسيقى الخالصة.

ان اي محاولة من هـذا النوع لتجميع نماذج من فنون مختلفـة او من مراحل زمنية متباينـة او منهما معًا هي موضع تساؤل، على نحو يتعين الاقـرار به، واذا مضينا بها قدمًا فانها تـذكر المرء بأوزوالد شبنجلر

* O.Spingler او بلعبة من ألعاب التسلية. والأمر المهم والأساسي حقًا هو انه بدلاً من ان نقول ان التراجيديا هي شكل من أشكال المحاكاة «أو انها ليست كذلك» فاننا نعترف بغموض «المحاكاة» وكذلك بالحقيقة القائلة بأننا، حتى اذا أعطينا هذا الاصطلاح معنى دقيقًا، فان الفنون المختلفة وحتى الأشكال المختلفة للأدب، بل والأنواع المختلفة للتراجيديا حقًا سينظر اليها باعتبارها تسير وفقًا لمعايير متباينة بصورة كبيرة، فقد نحى كافكا جانبًا بعض تقاليد رواية القرن التاسع عشر، ونحى يوربيديس بعض تقاليد تراجيديا اسخيلوس، وعلى أساس مقياسنا، فان يوربيديس سيكون أقرب الى الترجمة، وسيكون اسخيلوس أقرب الى الموسيقى السيمفونية، ولكنه سيكون من اليسير المبالغة في قرب كل منهما من هذين الحدين المتطرفين، ولن يكون هناك طائل من وراء الحكم على مسرحيات يوربيديس على الاطلاق بالمعايير التي تناسب زولا.

هذه التأملات فيما يتعلق بالمحاكاة والايهام لها أهميتها كذلك بالنسبة لمسألة ما اذا كانت «الرحمة» هي العاطفة التي تثيرها التراجيديات الاغريقية فينا. ومرة اخرى فان الاصطلاح أقل أهمية بما لا نهاية له بالمقارنة لفهمنا لما يقع.

لنفترض اننا جالسون في مسرح صغير في نيويورك، وليكن مسرح «زاسيركل ان زا سكواير»** نشاهد عرضًا لمسرحية «الطروداديات» «ليوربيديس» او لمسرحية «إيفيجينيا في أوليس» يبدو اخراج مايكل كاكويانس M. Cacoyannis رائعًا وكذلك الأداء. ويأخذ التأثر منا كل مأخذ، ولكن حيال من يمكننا ان نستشعر الرحمة والتعاطف والشفقة؟ ليس حيال الممثلين، فكلنا اعجاب بهم. وليس حيال هيكوبا او كليتمنترا، فنحن لسنا مقتنعين بأنهما قد وجدتا قط، ولا نفترض للحظة أنهما، اذا كانتا قد وجدتا قد نطقتا بالكلمات التي نستمع اليها، وما من حاجة هنا الى عدم التصديق، فقد أحسّ بأن الممثلة ميلدريد دوفوك في دور هيكوبا او ايرين باباس في دور كليتمنترا او ميتشيل رايان في دور أجا ممنون يلقون على نحو رائع ابياتًا سبق لي ان اعتبرتها ضعيفة حينما قرأتها، وقد تبهجني تفسيرات غير

---

* شبنجلر: أوزوالد (١٨٨٠-١٩٣٦) فيلسوف حضارة ألماني أحدث تأثيرًا هائلاً بكتابه المعروف «انحلال الغرب» وربما كان استحضار المؤلف له في هذا السياق مرده الى التباين الشديد في الصورة التي رسمها للتاريخ وجمعها لألوان شتى من الغرائب، حيث نراه على سبيل المثال يصف الصورة التي يتجلى عليها التاريخ العالمي بقوله «فيض لا نهائي من الصور اللانهائية التي تظهر ثم تختفي، وترتفع ثم من جديد تغوص، وخليط هائل فيه ترف الاف الالوان والأضواء، يبدو فريسة لأشد أنواع الاتفاق والصدفة نزاء وسورة.» (هـ. م)

** زاسيركل ان زا سكوير: مسرح اميركي شهير، كان يقع في ميدان شريدان بنيويورك، وهو المسرح الأول الذي حمل هذا الاسم، صمم خصيصًا لعروض «المسرح الدائري» افتتح في مقره ذاك في ٥ فبراير ١٩٥١، وانتقل في عام ١٩٧٢ الى رقم ١٦٣٣ برود واي ليشكل جزءًا من أول مبنى مسرحي جديد في برود واي خلال ٤٤ عامًا، وتم افتتاحه في ١٥ نوفمبر من ذلك العام بـ «الحداد يليق بالكترا» لأونيل، من اشهر المسرحيات التي قدمت فيه «الصيف والدخان» لويليامز، «مدينتنا» لوايلدر بويسان و«لينا» لفاجارد. «هـ.م»

متوقعـة، فيما تقدم حوادث كانت قـد بدت لي قريبـة مما هو كوميـدي في صورة تراجيديـا شامخة. واذ يبهجني هذا كلـه، فانني قد يتعين عليّ مع هذا ان أغـالب دموعي على الرغم من ان الـرحمة لا تأخذني سواء بالممثلين او بالأشخاص الذين يمثلونهم. لماذا؟.

ان الاحزان المكبـوحة الجماح تتـدفق على ذهني، حزني، وضروب معـاناة القريبين منـي، ما مضى منها وما هو حالي، اتذكر أحداثًا بعينها وأشخاصًا بذواتهم والقدر التعس المقدر للانسان. فما أشاهده ليس محاكاة، وانما هـو حدث رمـزي قاهر يثير حشـداً من الصور المؤلفة. وهي تبـدو باخـلاص شيئاً يستحيل التعـايش معه من الأفضل نسيـانه. وهي تختلط الان بعضهـا بالبعض الاخـر وتكف عن ان تكون عذابات لا تحصى ولا تطاق.

قال بـوذا لامرأة لم تستطع تقبل مـوت زوجها ان بمقدورهـا ان تعيده للحيـاة اذا حصلت على بقلة عادية للطبخ من أي عائلة لم يمت لها رجل قط، فـاندفعت المرأة، وقد استبد بها الحزن، تعدو من دار الى اخرى، الى ان علمها التكـرار ان ما دفعها الى اليأس هو شيء مطلق وشـامل، تعلم الاخرون كيف يعايشونه، وهذا ما تعلمته بدورها.

يختلف المناخ النفسي للتراجيـديا اختلافًا بـالغًا عن ضروب التكرار الصبورة التي تتضمنهـا مواعظ بوذا المترعـة بالسـلام، فهذا المناخ يحشـد حدًا اقصى من القسـوة في حدث رمـزي، ينطلق عبر مساره المتدارك في خـلال ساعتين، فيجعلنـا ندرك كيف ان ضروب معـاناة لاحصر لها تنتمي الى نمـط واحد هائل، تتشكل حياتنا أمـام أبصارنا، ويتجاوزنا هذا النمط. اننـا لا نغرد وحدنا، وانما ننتمي فجأة الى اخوة أكبر تضم بعضًا من أعظم أبطال الانسانية.

هكذا، فان المعاناة التي نستشعرها في مشاهد أو قراءة عمل تراجيدي ليست أساسًا معاناة هيكوبا، وانما هو الألم الذي سبق لنا أن عرفناه، وقد كان الأمر كذلك، فيما نفترض، بالنسبة للشاعر، اذ اختار قصة كان بمقدوره استخدامها لتقديم المعاناة التي عرفها، لا بالطريقة التي يلجأ اليها رجل يكتب قصة حياته، وانما بالاحرى يطمس معالمه الذاتية ليعثر على رموز لها قوة اثارة أحزان اولئك الذين يقرأون او يشاهدون مسرحيته.

وتعد كلمة رمز Symbol كلمة مزعجة، تتسم بالغموض بقـدر ما تحظى بالانتشار. فدعنا اذن نحـاول جعل المعنى الماثل بين ايـدينـا اكثـر وضـوحًـا. حينما تـوفي يـوربيـديس خلّف وراءه عملين تـراجيديين، كـان من الـواضح انـه عكف عليهما خـلال عامـه الأخير، هما «إيفيجينيـا في اوليس» و «الباخوسيات». وحينما عرضتا للمرة الأولى بعد رحيله عن عالمنا، فازتا بالجائزة الأولى، التي نادراً ما فاز بها في حياته ولا تزال «الباخوسيـات» تعتبر الى حد كبير أفضل مسرحياته، بينما لا ترفع «ايفيجينيا» عادة الى مثل هذه المرتبـة الشامخة. وليست القصتان مرتبطتين، وقد نتساءل عما دفع الشـاعر الى اختيار هذين الموضوعين في ختام حياته، وبعد ان غادر اثينا يبدو انه قرر ان يدفع الى خشبة المسرح مرة اخرى

بالفظاعة المطلقة، أي بأب عقد العزم على التضحية بابنته، وام تقطع ولدها اربًا اربًا.

الأمر المهم عند هذا الموضع هو أن يوربيديس لم يكن مضطراً لاختيار هاتين القصتين، وكان أقل اضطراراً لمعالجتها على نحو ما قام به. فقد كان يرغب في ان ينقل او ينتزع افكاراً ومشاعر ومواقف معينة، وبحث عن الاسطورتين، اللتين قد تخدمانه في تحقيق غرضه. وكأن ما مست اليه حاجته هو فعل رمزي يثير الاستجابة المنشودة.

ربما يكون هذا طرحًا للأمر على نحو أقوى مما ينبغي قليلاً، حتى بالنسبة ليوربيديس، ويقينًا بالنسبة لسوفوكليس، بقدر ما يبدو هذا الطرح مغرقًا في التعمد وفي التقصد. وسوف نعود الى هذه النقطة، في موضع لاحق من هذا الفصل. فالتراجيديا الاغريقية لا تشبه على نحو بعيد القصة الرمزية، والاستجابة التي يرغب الشاعر في إحداثها ليست شيئًا يتسم بالدقة الشديدة. حقًا ان الأعمال التي يبدو كل شيء فيها مخططًا ولا يؤدي اللاوعي دوراً فيها على الاطلاق نشعر بصفة عامة بأنها أدنى على الصعيد الفني وكما يقول تاسو في سياق اخر عن جوته:

القصد يرصد فيستشعر المرء الضيق (٢).

على أية حال، فان الفعل في الكوميديا او التراجيديا ليس كالفعل الحقيقي، الذي قد يثير بالصدفة ردود أفعال عديدة. والأعمال التراجيدية والكوميدية تقدم أفعالاً رمزية، الأمر الذي يعني القول بأنها تتضمن ايهامًا يعايش ايهامًا، وانها تراجع الى حد كبير بما يتفق والأعراف التي تختلف من عصر الى عصر، وأن القصة تختار بحسب تأثيرها الذي يقصد به على سبيل المثال ان يكون تأثيراً تراجيديًا او كوميديًا او تراجيكوميديًا.

ان الكاتب المسرحي، الذي لا يعرف ما اذا كان القصد من وراء مسرحيته هو اثارة الدموع والفزع او عواصف لا مبالية من الضحك، او نوعية الضحك القريبة من الدموع، يتعين عليه ان يحسم امره قبل ان يختتم الصيغة النهائية لعمله. فالمسرحية التي قصد بها ان تكون عملاً تراجيديًا والتي تبعث مرحًا صاخبًا لا يكبح له جماح لا تفي بالغرض منها تمامًا كالعمل الكوميدي الذي يخفق في ان يسلي احداً او كاللوحة التي تتميز أساسًا بالجانب الخلفي لها الذي يثير الاهتمام او نظراً لرائحتها غير المألوفة.

يؤثر البعض وصف بعض الروايات بالتراجيديات، وسوف أتناول في الفصل الأخير من هذا الكتاب ضروب الخلط بين التراجيديا والتاريخ الرسمي. فلنكتف في السياق الراهن ببضع كلمات عن كل منهما.

ان المؤرخ يحاول ان يضيف المزيد الى معرفتنا، ويتاح له الوقت والمجال والوسائل لبناء الشخصيات والمواقف والتجارب البعيدة عما نعايشه. وبمقدوره ان يبعث الحياة في اوصال عهود انقضت. والروائي أقرب، في العديد من الجوانب، الى المؤرخ منه الى الشاعر التراجيدي. فهو يبني صرح عالم،

ويحاول ان يوضح لنا ما يستشعره الناس من كافة الانواع في سياقات متباينة، وبمقدوره، شأن المؤرخ، ان يقدم لنا على الدوام المزيد من المعلومات دون ان يخشى ان يطاله اللوم لعدم مضيه قدماً الى قصده.

وكون التراجيديات الاغريقية، بل وحتى تراجيديات شكسبير، اقصر كثيراً من روايات، تولستوي و دستويفسكي وغيرهما من كبار الروائيين لا يتضمن فارقاً كمياً فحسب وانما هناك فارق كيفي كبير. فالشاعر التراجيدي يستخدم حداً أدنى من المعلومات وعدداً محدوداً من الشخصيات، ويتناول فعلاً واحداً موجزاً، يرقى الى الذروة، تصل فيه المعاناة الانسانية الى مرحلة صارخة، لا عن طريق اخبارنا بقصة غريبة مشوقة وانما لاستثارة حزننا، ومنحه كلمات ينطق بها، وغالباً وان لم يكن ذلك على الدوام، ليوضح لنا كيف احتمل الابطال المحنة.

المحنة امر جوهري في التراجيديا، وهي قد تشغل وسط المسرحية ويجري تجنبها في النهاية، لكنها ليست حادثة عرضية او في سياق سلسلة احداث، على نحو ما هي في الروايات العظمى. وفي «الجريمة والعقاب» و «الاخوة كرامازوف» فانها لا يجري تجنبها، كما انها لا تغدو شيئاً نهائياً تختتم به الاحداث، حيث يتضح في النهاية انها ليست بالمحنة حقاً، وانما هي جزء مما يتعلمه البطل. وليس في «الاخوة كرامازوف» بطل واحد، بالطبع، ولكننا في الخاتمة يؤكد لنا ان كلا من متيا واليوشا سيظل في خير حال الى ان يشاء الله و «انا كارنينا» تبدو عملاً مماثلاً في هذا الجانب، البطلة أنا هي شقيقة لاحقة لجريتشن عند جوته... فموتها، شأن موت جريتشن، محزن بلا انتهاء، وعلى الرغم مما أتته فان من الواضح انها أفضل من المجتمع الذي يدينها، لكن الامر المهم في نهاية المطاف ليس جريتشن ولا انا، وانما مضى فاوست وليفن في اصرارهما على «طموحها الغامض» في عالم يحفل بمثل هذه القسوة (٣).

لسوف نحسن صنعاً اذا قمنا، بدلاً من وصف بعض الروايات العظيمة بالتراجيديات، متخلين بذلك عن التمييز المجدي القديم بين الملحمة والتراجيديا، بالاشارة الى بعض ما يسمى بالتراجيديات التي يساورنا الشعور بأنها تراجيدية بصورة أصيلة لأنها تقترب من الملاحم، وبصفة خاصة «فاوست» لجوته وبعض أعمال المسرح الملحمي» لبريشت فالفارق بين المنمنمة والجدارية ليس فارقاً في الحجم فحسب، اذ ان التصميم الأول يناسب صورة واحدة لرأس شخص بعينه، بينما التصميم الثاني مناسب لمشاهد تضم أعداداً كبيرة من الناس، والرواية والقصة الطويلة تختلفان لا في الطول فحسب، وانما لأن الشكل الاقصر تدريجياً له أعرافه الخاصة، وأصبح من المتوقع منه ان يتناول في المقام الأول حادثة واحدة غريبة وان كانت تبدو واقعية، ثم إنه يدور كذلك حول نقطة تحوّل يتعين بالفعل ان ترتبط بموضوع مادي، ومن شأن التأثير الانفعالي لمثل هذه القصة ان يكون مختلفاً عن تأثير ملحمة هائلة تضم هيكلاً اجتماعياً بأسره وعدداً كبيراً من الشخصيات والعديد من الاحداث والانقطاعات.

تعد «الالياذة» على الرغم من أنه من الواضح انها ليست تراجيديا، عملاً اكثر تراجيدية من «الاوديسة» والتراجيديا الايثاكية تدين حقاً بالكثير للالياذة، ولسوف نخصص فصلاً بكامله لهذه

الملحمة . لكن شعراء التراجيديا الاثينيين طوروا جنسًا ادبيًا جديدًا لـه تقاليده المتميزة، ويختلف تأثير العمل التراجيدي عن تأثير الملحمة .

ان الشاعـر الملحمي وكاتب الـرواية هما، في المقام الأول راويـان يعتمدان على اهتمامنـا بالانهماك في عمل سردي كبير، وهما يـداعبـاننـا بتأخير الاحـداث، ويجدان مواضـع مناسبـة لعمليـات الـوصف التفصيلي والمطارحـات حول الحرب او الحيتـان او حول السبـاقات والألعـاب او المهارة السيـاسية او التأملات على اختلاف انواعها. واذا نظرنا الى مسرحية «هاملت» بالمقارنة بـ «اوديب ملكًا» لوجدناها تتسم ببعض سمات الملحمـة، لكن «هـاملت» ليست عمـلاً أقرب من حيث الطـول الى التراجيـديـا الإغريقية منها الى الرواية، وانما هي عمل درامي، قصد به ان يشاهَد ويُسمع في جلسة واحدة في مساء واحـد، وتأثيرها العاطفي هو ذلك الذي يرتبط تقليديا بالتراجيديا .

يمكن للرواية ان تقدم معاناة هائلة وأن تنتهي على نحـو تراجيدي، لكنها كانت تقليديا اقل الى حد كبير في تركيـزها كشكل ادبي من التراجيديا . وقـد حاول الروائيون، شأن الشعـراء الملحميين، إبداع صورة شاملة للمجتمع وتتبع مغامرات او نمو أبطالهم عبر فترة طويلة من الزمن، ويظل التساؤل قائماً عما اذا كان بمقدور الرواية أن تقترب من تراجيديا اغريقية او شكسبيرية .

من المهم بالتأكيد ان نلاحظ انه ما من رواية تقترب حقيقة من هذه التراجيديا، وتعتمد رواية «موبي ديك» * بشدة على شكسبير حتى في أسلوبها في بعض الفقـرات، لكن هذا العمل ليس عملا دالا على الالمعية فحسب . ونحس بأنه يتضارب مع عبقريتـه الروائية التي تستدعي خلط الاجناس الادبية، بما في ذلك الهجائية والكوميديا وكل أنواع الشروح، حيث إنه يحفل بهذه الأخيرة وهي تتحرك بشدة ضد تفكيرنا في هذه الرواية باعتبارها تراجيديا . انها ملحمة متأثرة بشدة بالتراجيديا . وبمقدورنا أن نصفها بأنها تراجيدية على نحـو ما نستطيع أن نصف روايتَي كافكا الكبيرتين بأنهما تراجيكـوميديتان . لكننا لا نستطيع القول بأنها تراجيديا بأكثر مما يسعنا ان نقول ان رواية «القلعة» ** هي تراجيكوميديا .

وها نحن، الان، على استعداد لتقديم تعريفنا للتراجيديا :

التـراجيديا هي ١ ـ شكل ادبي ٢ ـ يقدِّم فعلاً رمزيًا على نحو ما يؤديه الممثلون و٣ ـ يدفع الى الصدارة معاناة إنسانية هائلة ٤ ـ على نحو تجلب معه الى أذهـاننا أحزاننا المنسية المكبوحة الجماح وكذلك أحزان أقاربنا والإنسانية فيمنحنا معنى ما، قوامه : أ ـ ان المعاناة شاملة وليست مجرد صدفة في تجربتنا ب ـ إن الشجاعـة والتحمل في غمار المعاناة او النبل في غمار اليأس هي أمـور جديرة بـالإعجاب وليست مثيرة للسخريـة، وعادة كـذلك ج ـ ان اقـداراً أسوأ من قدرنـا من الممكن معايشتهـا باعتبـارها شيئًـا منبهًا ومبهجًا .

٦ ـ ومن حيث الطول، فـان العروض تتراوح بين اقل قليلاً من ساعتين الى حـوالي أربع ساعات، والتجربة مركزة بصورة بالغة .

---

* موبي ديك : (١٨١٥) روايـة هرمـان ملفيل الشهيرة . صدرت تحت عنوان «الحوت» في لنـدن، ثم عقب ذلك بفترة قصيرة في نيويورك . تتألف من ١٣٥ فصلاً، مكتوبة بحشد فذ من الأساليب التي تجمع بين عامية البحارة وأسلوب الكتاب المقدس وأسلوب شكسبير . خلط فيها ملفيل نزعته التربوية الخاصة Bildungsromen وبين قصة السعي التراجيدي من جانب القبطان اهاب، الذي قضمت ساقه وراء الانتقام من الحوت الابيـض الذي قضمها . قوبلت ببعض التقدير وخاصة في بريطانيا . فمنذ عشرينات القرن الحالي تمّ الاعتراف بها، درابل، بوصفها Epic tragedy بأنها ذات قوة درامية واندفاع سردي هائلين . (هـ . م .)

** « القلعة » روايـة كافكا الشهيرة، صـدرت عام ١٩٢٦، تعد تصـويراً رائعًا للـواقع الذي يتردى الى هاويـة اللغز او الأحجية، ويبدو فيه الفرد كائناً وحيداً محاصراً يتربص به الخطر من كل جانب . (هـ . م .)

سيجري بحث المفهوم القائل بأن بعض الأنواع فحسب هي «تراجيدية حقًا»، في موضع لاحق من هـذا الكتاب، فيما يتعلـق بهيجل (المبحث ٤٢) وشيلر (المبحث ٥٩) اللـذين قـالا بـه، وسأدافع عن وجهة نظري في الفصل الأخير (المبحث ٦٠). وسيكون من الأفضل، بـدلاً من ان نقرر حالاً الكيفية التي ينبغي ان تستخـدم بها كلمة تـراجيـدي، ان نضع وجهـة نظرنـا على أسـاس تمحيص التراجيديـا الاغـريقية والشكسبيريـة، ذلك أننا سنجـد أن المفـاهيم الشائعـة فيما يتعلق بهذا الموضوع تعتمـد على افتراضات غير صحيحة تاريخيًا.

ليس مـا يميز التراجيديـا عن الكوميـديا هـو القصة ولا نـوعية الانسـان الذي يجري تقـديمه وانما المعالجة والاستجابة التي تنتزعها هذه المعالجة. فالمسرحية التي تقدم نوعية التجربة الموصوفة في تعريفنا هي تراجيديا. ويمكن ان تكون للكوميديا العقدة ذاتها، لكنها ستتضمن معالجة المادة بصورة مختلفة، على سبيل المثال بتصـوير الشخصيات الـرئيسية بـاعتبارها مظهـرية وسخيفة، ومشروعـاتها بحسبانها أمورًا لا طائل وراءها ومثيرة للسخرية، وسقطاتها ومحنها باعتبارها أمورًا تثير ضحكًا عاصفًا.

والسؤال عما اذا كان يمكن للمسرحيـة التي لا تتمتع بكل الخصائص التي أوردناها لتـونا ان تكون تراجيديا مع ذلك هو سؤال يساء طرحه. فالمسألة هي ما اذا كان ينبغي علينا ان نسميها تراجيديا. وفي الحالات المختلف بشأنها فان قيامنا بإطلاق هذه التسمية عليها وعدمه هو أمر أقل أهمية بكثير من كوننا يتعين علينا ان نوضح ما تشترك فيه، وكيف تختلف عنها التراجيديات التي لا يطالها الشك.

ولنتناول العبارة الأكثر احتمالاً لاثارة الاعتراضات، دعنا نفترض أن عملاً دراميًـا ما يشبه من كل الجوانب الأخرى التراجيديا ويتطلب عرضه ثماني سـاعات، فهل ينبغي أن نسميه تراجيديا؟ لنفترض أن حيوانًـا يشبه من كل الجوانب الأخرى الفيل لكنـه يصل في ارتفاعه الى عشرين قدمًـا أو لا يتجاوز طولـه قدمين في قمة نمـوه، فهل ينبغي أن نسميه فيـلاً؟ يبدو من المنطقي أن نؤجل هـذا السؤال الى ان نصادف مثل هـذا الحيوان ثم نقرر عنـدئذ ما إذا كان الفـارق في الحجم ليس مصحوبًا في نهايـة المطاف بفوارق اخرى كذلك. من الممكن تصور أننا قد نختـار في النهاية أمر التمييز بين الفيلة الضئيلة والفيلة العملاقة. وفي غضون ذلك، فـان مما له بعض الأهمية أن التباين في حجم الفيلـة وطول التراجيديات ليس بهذه الجسامة.

لقـد ظللنا حتى هـذه النقطة في اطـار البعد الـذي استكشفه أرسطـو في «فن الشعر» الى حـد كبير. وحاولنا بالعديد من الطرق ان نحّسن ما يطرحه، وهناك طرق اخرى يمكن للمرء عبرها ان يضيف الى هـذا الطرح المزيـد. فهو، على سبيل المثـال، يقـول مرتين اننـا ينبغي ان نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الـذي لا يقبل التصـديق، (٢٤ : ٦٠أ، ٢٥ : ٦١ب) لكنـه لا ينـاقش ضروب عـدم الاتسـاق والغموض، على الرغم من انهما معًا يقدمان لنقـاد الأدب جانبًا كبيرًا من عملهم الذي يعكفون عليه. وتفترض مبادئه ان ضروب عـدم الاتساق هي من الأمـور التي يمكن السماح بها اذا ما مضت دون ان

يرصدها احد، ولكن هل يمكن ان تتخذ ضروب عدم الاتساق تلك بعداً وظيفيًا، وهل يمكن ان تقدم ضروب الغموض شيئًا ما كالمناطق المعتمة في الصورة؟ ان مثل هذه الاسئلة تشير الى ما وراء أرسطو، ولا يمكن ان نناقشها على النحو الأكثر جدوى في اطاره.

لقد كان المنظور الذي تبناه أرسطو، شأن منظور أفلاطون، بالغ المحدودية بحيث انه ما من فن جديد للشعر يمكن ان يبقى قريبًا منه على نحو ما كان عليه الامر بالنسبة لفننا حتى هذه النقطة. وليس من شأن مزيج من المنهاجين ان يقدم اساسًا ملائماً لفن الشعر. فكل منهما يلغي بُعَدين، وقد تم بدقة بالغة استكشاف احد هذين البعدين منذ مطلع القرن التاسع عشر، وسنعمد عقب ذلك الى تقويم نتائج هذه الجهود.

(١٩) علاقة العمل بمؤلفه

تعد علاقة العمل بمؤلفه من الأبعاد التي تجاهلها أفلاطون وأرسطو. فقد اهتم كل منهما بتأثير الشعر في نفوس قرائه وجمهوره، واهتم أفلاطون بصورة كلية تقريبًا بالتأثير الأخلاقي، فيما اهتم ارسطو بصورة أكبر بالتأثير العاطفي، بل ان هذا الأخير حدد حقًا التراجيديا والتراجيدي من منظور العواطف التي يثيرانها، وقام بتقويم الانماط المختلفة للعقدة من خلال النظر الى تأثيرها العاطفي، هكذا فان فن الشعر عند أفلاطون وأرسطو يتسم بالسلبية، اذ يركز على الجمهور الذي يتأثر، ، وليس على الكاتب. وحتى حينما ينظر الى« فن الشعر» باعتباره كتيبًا وجيزاً للكتاب يطلعهم فيه على كيفية بناء العقد الجيدة، فان الحقيقة تبقى متمثلة في ان الاعتبار الأول هو رد فعل الجمهور.

والبعد الأول الذي تجاهله الاغريق مقسم بصورة ملائمة الى ثلاثة جوانب، والثالث من هذه الجوانب يفضي الى تقسيم فرعي ثلاثي اخر. وما نقدمه الان ليس قواعد وانما اسئلة قد يكون من المفيد طرحها فيما المرء يقوم بدراسة عمل فني، وخاصة بدراسة عمل ادبي.

١ ـ قد نتساءل عن القصد المدرك للفنان Artist Concious Intent ما الذي كان يحاول القيام به؟ ماذا كانت اهدافه؟ وما هي المهمة التي حددها لنفسه؟ .

في حالة الأعمال غير الروائية تعد المشكلات التي حددها المؤلف لنفسه ومدى إتقانه لمعالجة هذه المشكلات ومدى اهميتها أموراً ذات اهمية أولية. فاذا لم يكن المؤلف قد عالج اية مشكلات فالغالب ان يكون كتابه عديم القيمة.

غالبًا ما لا تتناول الأعمال الفنية والأدبية المشكلات بمثل هذه الصراحة، ولكنه قد يظل شيء له جدواه أن نعيد بناء المشكلات التي واجهها الفنان وحاول حلها. وفضلاً عن ذلك، فان هناك حالات خرج فيها الفنانون وخاصة في القرن العشرين والكتاب وتحديداً منذ عصر التنوير، عن مسارهم ليحدثونا عن مقاصدهم، ولكن مثل هذه الايضاحات الصريحة في المقابلات والرسائل والمقدمات او المقالات ليست كافية ولا ضرورية بالنسبة للناقد الذي يهتم بهذا الجانب.

وهي ليست كافيـة لأن مثل هذه الشهـادات لا يمكن على الدوام أخذهـا على علاتها، فعلى المرء أن يبحث أمر الجمهور الذي وجهت اليه و الموقف الذي استـدعاها. وهي ليست ضرورية لأنه قد يكون هناك قـدر كاف من البراهين لإعادة بناء مقـاصد الكاتب بدرجـة عالية من احتمال الدقـة دون اللجوء اليها.

٢ ـ لا يمكننا التأكد من مقاصد الفنـان ولا نحقق الا فهماً بالغ الجزئية لعمل ما، اللهم الا اذا درسنا سياقه التاريخي historical context.

وقد اكتسبت مثل هذه الدراسـات التاريخية قوة دفع هائلة منذ هيجل، الـذي علم جيلاً بكامله من المثقفين الألمان كيفية تناول الفلسفة والأدب والدين والفنون تاريخيًا، وأصبح طلابه لا معلمين لالمانيا فحسب وانما للعـالم الغربي، وبعـد أقل من نصف قرن من وفـاة هيجل، أصدر نيتشـه تأمله بعنـوان، فوائد التاريـخ للحياة ومضاره On the Use and Disadvantage of History for life (الصـادر في عـام ١٨٧٤) وأعـرب عن شكـواه من «تضخم الحس التـاريخي» وحـوالي ذلك الـوقت شرعت الثقافـة التاريخية في اغـراق المنجزات الفرديـة في سياقها، بـدلاً من القاء الضوء عليهـا في اطار خلفيتها.

وانسجامًا مع الرؤية الهيجلية للتاريخ، شهد القرن العشرين رد فعل حاد، يعبر عنه خير تعبير أحد شعارات ما يسمى بـالنقد الجديد، الذي يشدد على «الاستقـلال الذاتي» لكل عمل أدبي. لكن أفضل النقـاد هم الـذين أدركوا على صعيـد التطبيق مـدى استحـالـة فهم قصيدة دون الـرجـوع الى اي شيء يتجاوزهـا. ذلك أن معنى الكلمات والعبارات وجـانبًا كبيراً من الصـور الفنية في أي عمل أدبي ينبغي الالمام بها بـالرجـوع الى أعمال اخرى، ولـن يؤدي الجهل التـام من النـاحية التـاريخية الا الى الاخفـاق الكامل في الفهم. ونحن اذ نواجه الأعمال المعاصرة قد تتاح لنـا المعرفة الضرورية بالتاريخ دون القيام بأعمال البحث، وبغير اطلاعنـا في هذا الشأن من قبل غيرنـا. لكن انقضاء ثـلاثين عامًـا فحسب كاف لتغيير ذلك. ولم يحدث قط ان غـاب عن النقد الجديـد كلية الـوعي بأهميـة التاريخ، وان كـان يؤثـر الحديث عن «التقاليد»، لكنه كان الى حد كبير احتجاجًـا على مبالغة القرن التاسع عشر في التأكيد على التاريخ.

ودون شعور بالـولاء تجاه حركة محددة، فان الكثيرين ممن لا يفتقرون الى الالمعية لا يـزالون يحسون بأن المعلومـات التاريخية ينبغي اعتبارهـا لا أهمية لها بالنسبـة للاحكام الجمالية. لكن وجهـة النظر تلك تفترض أن الأحكام الجمالية لا تتطلب فهماً لما يتم الحكم عليـه، بل وإن هذه الأحكام لا يتعين أن تدور حقًا حـول ما تشير اليـه، بل ان النقاد إذا فصلتهم سيـاقاتهم التاريخيـة لا يمكنهم الحديث عن العمل الفني ذاته.

لكي أفهم سونيتـة ميلتون Milton التي نظمها حـول عماه، يتعين عليّ ان أعرف القصة الرمـزية

التي أوردها العهد الجديد عن المواهب، وكذلك ما يعنيه الشاعر بـ «الرب». ومما يخلق فارقًا في المعنى كون «تلك الموهبة الواحدة التي يخفيها الموت/ أودعت لدىً بلا طائل» صورة مستقلة بذاتها، او اشارة خلافية الى كتيب معاصر، او صدى لأحد أعمال الشاعر السابقة، او تفسيرًا لقصة انجيلية. ولكي نفهم المشكلة التي واجهها ميلتون - أي الافتراض القوي القائل بأن الرب يقتضي من الانسان ان يكون ايجابياً وان يبذل اقصى ما في وسعه - يتعين على المرء ان يعرف ما اذا كان هذا وهمًا شعريًا أم حساسية مفرطة غريبة، او كما تصادف انه الحال هنا، سمة من سمات التصور الكالفيني * للرب.

اذا كان لاصطلاحات مثل مبتذل او جسور، أصيل او زائف، مقلد او صانع في مكان في علم الجمال، فان للاهتمام بالسياق التاريخي للعمل مكانًا كذلك. واذا ما استبعدنا مثل هذه الاعتبارات كافة من علم الجمال فاننا نتوقف عن مناقشة الأعمال الفنية والأدبية ونقتصر على الحديث عن تجاربنا، دونما تمييز بين التجارب المستنيرة والتجارب التي تستند الى ضروب من اساءة الفهم يمكن رصدها. وحيثما يتم تجاهل السياق التاريخي، فان المعارضة ** Pastiche والصورة الساخرة قد تؤخذان بطريق الخطأ على أنهما أشياء أخرى، وقد يمضي التمرد أو الانعدام المتطرف للتوفير دون ان يلحظهما أحد، ومن المحتمل تمامًا أن يظل كائنًا ما كان في المقام الأول من الأهمية بالنسبة للفنان، ولأولئك الذين كانوا أول من شاهد ابداعه دون ان يرصده أحد.

لا سبيل الى انكار ان عملاً ما قد يكون على شيء من الأهمية التاريخية دون ان يكون جميلاً، وقد تغيرت تماثيل ومبان عديدة قديمة كثيرًا بمضي الزمن، ففقدت طلاءها القديم او أصبحت اجسامًا بلا أطراف أو اطلالاً، بحيث ان الموضوع الجمالي الذي يواجهنا يكون مختلفًا الى حد كبير عما صاغه الفنان وشاهده معاصروه، وقد يحس المرء ويذهب الى القول بأن انقضاء الاف الأعوام قد ساعد على ابداع جمال يفوق بكثير جمال العمل الأصلي. وربما أصبحت بنية الحجر اكثر اثارة للاهتمام، وربما حررت الاطلال والتماثيل المجردة من اطرافها والانكسارات والشقوق الخيال وأتاحت للعين تحررًا قلّ نظيره من طغيان الحقيقة والعرف وكل ما هو منته. وعمليات اعادة الأعمال القديمة الى حالتها العادية، وان كانت مثيرة للاهتمام على صعيد تاريخي، يمكن ان تكون وحشية جماليًا، شأن بعض ما قام به سير ارثر ايفانز في كنوسوس وكريت. ويمكن عادة حل هذه المشكلة بأن تقدّم لنا جنبًا الى جنب الشذرات

* الكالفيني: نسبة الى جون كالفين (١٥٠٩ - ١٥٦٤) أحد زعماء حركة الاصلاح الدّيني في فرنسا. وأساس الكالفينية (وهي فرع من البروتستانتية) هو نظرية «الخلاص الالهي» المقدر للبعض و «اللعنة» المقدرة على البعض الآخر. «هـ. م»

** المعارضة: أثر أدبي أو فني أو موسيقي يحاكي فيه صاحبه أسلوب أثر سابق «هـ. م.».

القديمة والتصور الحديث للعمل في صورته الأصلية.

ومعايشة المرء الشخصية للعمل الذي يواجهه والذي ربما كان مرور الزمن قد شوهه أو حسّنه او ربما أدى الافتقار الى المعرفة التاريخية الى هذا التشويه او التحسين ليست موضوعًا للتفنيد، كما أنها ليست الكلمة الأخيرة فيما يتعلق بهذا العمل، وهي قد تكون بالفعل أكثر حساسية من معايشة مثقف أكثر اطلاعًا، او قد تكون أقل حساسية وأكثر دلالة على الجهل.

وبقدر ما تقتضي الاحكام مقارنات، فإن من الواضح ان بعض المعرفة بما قام به الفنانون الاخرون، في الوقت نفسه وقبل ذلك، يُعّد امرًا له اهميته، وتعتمد الاحكام كذلك على الفئات التي يدرج فيها العمل، وقد تكشف الدراسة التاريخية الفئات ذات الأهمية.

وعودة الى الشعر وتلخيصًا لما سبق نقول: ان المؤرخين وفقهاء علم اللغة المقارن الذين يفتقرون الى حساسية جمالية كثيرون، ومع ذلك فان مساهماتهم في معرفتنا تقودنا الى ثروة من المفاهيم الجديدة، التي يمكن ان تكون لها اهميتها على الصعيد الجمالي.

٣ ـ ينطبق الاعتبار نفسه بدقة على سياق سيرة الحياة Biographical فالفن يغرق بسهولة في سيرة الحياة والتجربة الجمالية في المعلومات، لكن بعض المعرفة بحياة الفنان يمكن ان يزيد من حدة ادراكنا وتوسّع نطاق حكمنا الجمالي. ويتعين علينا ان نميز بين ثلاثة أنواع من البحث في سيرة الحياة.

أ ـ كانت دراسات الحوادث التي وقعت في حياة الفنان، فساعدت على ابداع عمل ما، او تم استيعابها في قلب هذا العمل، شائعة منذ القرن التاسع عشر. وربما تتهدد فن الشعر اكثر مما تمدّ يد العون له، غير ان هذه الدراسات ليست على الدوام مما لا أهمية له بصورة مطلقة.

وربما أدى عمل جوته الموسوم ب «Aus meinem Leben: Dichtung and Wahrheit» (١٨١٢ وما بعدها) اكثر من أي عمل اخر الى اطلاق هذه الصرعة من عقالها، على الرغم من انه كان في ذاته عملاً فنيًا، وقد تضمن العنوان كلمة غامضة بصورة جلية، حيث انه يعني: «من حياتي: الديشتونج Dichtung والحقيقة ولكن كلمة Dichtung يمكن ان تعني الشعر. وفي هذه الحالة فان العنوان يشير الى العلاقة بين أعمال جوته والحياة، او يمكن ان يعني الخيال، وقد يجري تحذيرنا من انه لا ينبغي اخذ كل ما سيأتي لاحقًا على انه حقيقة.

على اية حال، فقد تعلمت اجيال من الألمان الكثير عن العلاقة بين شارلوت وبين فيرتر جوتة، وبين شارلوت وشخصية تاسو التي أبدعها جوته كذلك، وعن أهمية فردريك بالنسبة لفاوست وأولريك بالنسبة لـ «Msrienbader elegie» وبهذه الطريقة فان التمحيص يحتل مكان المشاهدة.

ب ـ في القرن العشرين تم إثراء هذا المنهاج من خلال محاولات في التحليل النفسي، حيث تجري دراسة الشعراء شأن العديد من المرضى. وتستخدم المنجزات الفردية كمداخل للوصول الى ما هو نمطي، ويتراجع الإعجاب تدريجيًا مفسحا الطريق للرحمة والاشفاق.

ويعد الأدب منجماً ثريًا بالنسبة لعلم النفس، ويمكـن لهذا النوع من الدراسة ان تكون لها قيمة على الصعيد العلمي، على الـرغم من ان هذا لا يحدث الا نـادراً. وعلينا أن نـرجع الى الأدب لبحث ما إذا كـانت الظـواهـر النفسيـة المعـاصرة مقتصرة على عصرنـا أو أن صعـوبـات وعقـداً واضطـرابـات، ومشكلات ممـاثلة قـد حدثت في عصـور اخرى. وكـانت لمعظم الأعمال التي انجزت في هـذا المجال صبغة غير مهنيـة ومفتقرة للكفـاءة بصورة بـارزة، ولكن استخدام الأدب، بما في ذلك الشعـر، لدفع علم النفس قدمًا هو بالتأكيد أمر مشروع، ويمكن ان تكون له أهمية استثنائية.

واستخدام علم النفس لالقاء الضوء على الأدب أكثر عرضة للتساؤل بكثير. وربما تكون مشكلة ما اذا كان سلوك الشخصية ممكنًا ومحتملاً شيئًا جديـراً بالطرح والتناول، ويمكن أن يكون اكتشاف ان ما يبدو غير واقعي يتوافق بالفعل مع نموذج من نوع ما جرت دراسته شيئًا مثيراً للاهتمام، وله أهميته على الصعيـد الجمالي. بل إنـه من الممكن ان يشرد المرء على امتـداد هـذا الـدرب من خـلال افتراض تقليـد للواقعية في جنس أدبي لم يقصد فيه وجود مثل هذه «المحاكاة». (٤).

غير أننا في الوقت الراهن معنيون بدراسة سياق سيرة الحياة في العمل الفني، واستخدام علـم النفس الذي له مكـان هنا هو الجهد الذي يبـذل لالقاء الضوء على قصيدة او روايـة بالاهتمام بنفسية المؤلف. ومثل هـذه المحاولات لا أهميـة لها، شأن المحـاولات المماثلـة لتحليل الفلاسفـة بـالنسبـة للدراسـات الفلسفيـة لأعمالهم. والنقطة المهمـة هنا لا تتمثل في ان نضع حـدوداً للبحث العلمي وانما ان نشير الى أهميته.

من الممكن دراسة عمـل فني من المرمر بطرق لا حصر لها، فقـد يدرسهـا الجيولـوجي والكيميائي والمصور ومؤرخ الفن. وقـد يكتشف الجيولوجي ان الكتلة التي نحت منهـا تمثال معين مثيرة للاهتمام على الصعيد الفني، لكن هذا قـد لا تكون له أهمية على الاطلاق من منظـور علم الجمال. وبالمثل فربما كان فنانون بعينهم وكتاب وفلاسفة بذواتهم مذهولين نفسيًا، لكن هذا ليس له بالضرورة تأثير على فن الشعر.

هذان النـوعان من المعلومـات المتعلقة بسيرة الحياة هما الأكثـر احتمالاً من حيث اقترابهما من الأهمية الجمالية حيثما يكون الفنان قد فشل بطريقة تبعث الضيق في نفس المرء، ويستطيع الباحثون القاء الضوء على هذا الفشل الذي تردّى فيه الفنان. وبالمقابل فان الدراسات المنتمية الى هذا النوع يمكن ان توضح لنا العوائق التي تجاوزها الفنان، وعلى سبيل المثال العوائق التي تجاوزها فنان كفان جوخ.

ج ـ هنـاك طريقة لوضع عمل فني مـا في سياق سيرة حياة مبدعـه تضيف بعداً الى علم الجمال او فن الشعر، هي دراسة التطـور الفني للفنان والعلاقة بين عمل ما والأعمال الأخرى للفنـان. ومرة اخرى كان جوتـه هو الذي قام اكثر من أي مبدع آخـر باستشراف آفاق هذا المنظور، ويليـه هيجل الذي تأثر به.

ان الاسئلـة المتعلقـة بتـاريخ تطـور الفنـان أي Entwickungsgeschichte وسياقـه التاريخي ومقاصده غالبًـا ما تتم معالجتها على أفضل نحو اذا مـا جرى تناولها معًا. وقد تساعـدنا الاجابات في فهم عمل كان يمكن أن يظل دون ذلك صعبًا، والمثال على ذلك هو «فاوست» لجوتة.

اذا كان ثمـة أحد لا يـزال يحس بأن مثل هذه الأسئلـة كلها لا اهمية لها، فينبغـي ان نسأله عما يعتبره مهماً. لنفترض أنه كان يشعر بالشعور ذاته الذي ساور ارسطو، الذي لم يبد اهتمامًا بمثل هذه الاسئلة، أي بأن فن شعـر التراجيديـا ينبغي ان يعالـج العقدة بصـورة بارزة. واذا أراد ان يتفهم عقـدة« اوديب ملكـًا»، فـان عليـه ان يحدد العـلاقـة بين هـذه المسرحيـة وبين «اوديب في كـولـونـا» و «انتيجـونـا» لسـوفوكليس، اذا كـانت المسرحيات الثـلاث تشكل ثلاثيـة، اما اذا كـانت «اوديب ملكًا» قـد كتبت وقدمت باعتبارها الجزء الأول من عمل تشكل المسرحية الاخرى حول اوديب الجزء الثاني منه والخاتمة المكملة له، فـان التراجيديا الاولى حول اوديب يتعين ان تقرأ وتفهم بصورة مختلفـة. اضافة الى ذلك، فاننا لكي ننصف تجديدات الشـاعر والمفاجأة التي حققها أو حتى معالجته للعقـدة، يتعين علينا معرفة مقدار مـا جرى تثبيته منها مسبقـًا، ربما من خلال التقاليـد، او ما قام به الشعـراء الاخرون من قبل، باستخدام الاسطورة نفسها.

سيكون اوديب مـوضوع الفصل التالي من هذا الكتـاب. أما في حالة فاوست فقـد حاولت في غير هذا الموضع ان اوضح كيف أن محاولات الاجابة عن النوعيات الثلاث للأسئلة المطروحة هنا يمكن ان تساعدنا في فهم العقدة، وبصفة خاصة خلاص فاوست في نهاية الجزء الثاني. ومن المحقق ان دراستي المرسومة ب «ايمان جوتـه وخلاص فاوست Goeth's Faith and Faust's Redemption» لا تعالج فحسب الأسئلة التي جرى طرحها حتى الان، وانما تتناول كذلك بعدًا ثالثًا، هو على الصعيد الفلسفي أكثر اثارة للاهتمام من كل الموضوعات التي عالجها أرسطو أو هذه الدراسة التاريخية. (٥).

(٢٠) البعد الفلسفي

كان البعد الأول لفن الشعر الذي تعين اكتشافه هو الشكل form. وقد رسم ارسطو، الذي تناول الأسلوب الفني للتراجيـديا، خـارطة هذا الاكتشـاف. فقد اعتبر الشعـر صناعـة، وسعى الى تحديد معالم الصنـاعة الاسمى. ووصـولاً الى هذه الغايـة ميزّ بين ست نقـاط: العقدة، الاخـلاق، الفكر، المقولة، النشيد، والمنظر، ولا تـزال هذه النقاط كلها جديرة بالدراسـة. باستثناء النشيد الذي استغنى عنه معظـم كتاب التراجيـديا المحـدثين، وقد سبق لنـا ان رأينا ان مـا يعنيه ارسطـو في هذا السيـاق بـ «الفكر» هو الخطـب التي تلقيها الشخصيات الدرامية، ومـن هنا فقد أحال دراسة هـذه النقطة الى فن الخطابة لا الى فن الشعر.

والبعد الثاني لفـن الشعر، الذي يتعين استكشافـه، هو السياق context، والذي أعني بـه علاقة

القصيدة بـالشاعر وبعصره . وقد شرع هـذا البعد في دخول دائرة الاهتمام حينما جرى النظـر الى الفنان بـاعتبـاره شخصـاً أسمى ، وذلك للمـرة الأولى خـلال عصر النهضـة (في كتـاب «حيـوات» Lives لجيورجيو فاساري G. Vasari ١٩٥٠) ثم في المقام الاول خلال عصر الرومانسيـة . وقد أعاد جوتة وهيجل ، وهما ليسا رومانسيّين ، توجيه اهتمام الدوائر الثقافيـة والنقدية ، لكن هذا البعد لم يقدر له أن يجد أرسطو الخاص به الذي يقتله بحثًا .

البعـد الثالث لفن الشعـر يُعّد بحسب تعبير أرسطـو الكلاسيكي «أوفـر حظًا من الفلسفـة وأسمى مقامًا» من البعدين الاخرين ، لكن أرسطو تجاهل هذا البعد كليـة ، الأمر الذي حذت فيه حذوه غالبية الدراسات الأدبية منذ عام ١٨٠٠ . واذا كـان البعد الأولُ يدْعى الشكل ، والثاني يسمى السياق ، فان البعد الثالث يمكن تعريفه باعتباره المضمون content لكن تلك ليست الا أسماء ، ومـا يعنينا هـو ما تنصرف اليه هذه الأسماء من معان .

حينما اتحدث عن المضمون باعتباره البعد الثالث لفن الشعـر فانني اعني به المضمون المتميز لقصيدة معينة ، الذي ترتبط به العقدة والمقولة اذا جاز التعبير ، ارتباط الخط واللون .

وقـد نتحـدث ، بـدلاً من المضمـون ، عن الفكـر ، ولكـن لا لكي نشير الى عبـارات مثل تلك التي اوردها افلاطون ، او الى الحجج التي تسـوقها الشخصيات التي ابدعها الشاعـر ، وهي ما عناه ارسطو بالفكر . ولئن دعونا البعد الثالث بالفكر فسيكـون ذلك للاشارة الى فكر الشاعر الذي يمكن ان يكون مختلفًا أشد الاختلاف عن كل افكار شخصياته . و لربما كان يزدري حجج هذه الشخصيات ، ويود لو جعلنا نتبنى الموقـف ذاته . واذا كان هـذا هو مـا ينشده فقد يحاول جعـل الحجج او الشخصيات مثيرة للسخرية والمقت ، وقد يجرى اعداد العقدة بحيث تشير الى الأخطاء الكامنة في هذه الأفكار . وقد يفلح الشاعر في دفعنا الى ان نحذو حذوه . وحتى اذا لم يقنعنا فقـد يواجهنا بفكره على الرغم من انه لا يمكن العثور على مقتطف مباشر يطرح هذا الفكر صراحة .

وفيما قد توجد حالات يوظف فيها الشعراء العقد والأخلاق و المقولة كأدوات توصيل لأفكارهم ، فان هذا النمـوذج يبدو مضللاً في معظم الأحوال ، ذلك ان معظم الشعراء لا تكـون لديهم أفكار أولاً ثم يجسدونها في قصائد . فما ينقله الشاعر هو تجربته في الحياة experience of life احساسة بالوضع الانساني ، ورؤيته للعالم .

اذا تحدثنا عن رؤية الكـاتب للعالم او عن فلسفته (٦) فان هذا سيشير مجددًا الى ان لـه رؤية للعالم أو حتى فلسفة أمعن النظر فيهـا ، وربما اتخذت صفة المنهاجية ، في المقام الأول ، وبمقـدوره طرح هذا في صورة افتراضات صريحة اذا رأى ذلك . غير أن الأمـر ليس كذلك على وجه الدقـة ، فالّنظم التعليمي يمكن أن يكون شعرًا جيدًا ـــ وقد حظي هذا الجنس الأدبي باهتمام في اللغة الألمانية يفـوق ما قدر له في الانجليزية ، وبعض قصائد جوته المنتمية الى هذا النوع تعد من الطراز الاول ـ لكن النّظمْ التعليمي هو

نوع واحد فحسب من الشعر، وهو أبعد ما يكون عن تمثيل الشعر بشكل عام.

دعنا ننكر تعميمين على القدر ذاته من التطرف: أحد هما يرى الشاعر فيلسوفًا حكيماً بصورة متفردة(٧)، والاخر يراه رجلاً صنعته الكلمات والأصوات واللغة وربما العقد والأخلاق، ولكن لا علاقة له بشيء يدنو من الفلسفة. والرؤيتان كلتاهما تقتربان من الحقيقة بالنسبة لـ «بعض» الشعراء. أما بالنسبة لشعراء التراجيديا العظام فان الرؤية الأولى اكثر دنواً من الحقيقة على وجه التقريب، وان كان الصواب يجافيها. فقد كان اسخيلوس، يوربيديس، جوته، وابسن، دونما شك، مثقفين تحفل أذهانهم بالأفكار. وبينما لم يكن سوفوكليس وشكسبير على ذلك القدر تمامًا من الثقافة فقد عرضا بدوريهما تصوريهما للعالم وللوضع الانساني.

حينما نتحدث عن المضمون، فإنه يشار بوضوح الى أن هذا البعد يوجد في العمل الأدبي، بينما يشير الفكر او تجربة حياة الشاعر الى الفنان متجاوزًا العمل. وهذا هو الخطأ في عبارة «تجربة حياة الشاعر» فهي تشير الى اهتمام ينتمي الى بعدنا الثاني، كما لو كان يتعين علينا ان نفحص سيرة حياة الشاعر ورسائله وحواراته لنكتشف ما كان يريد، ونفحص القصيدة عقب ذلك لنرى ما اذا كانت تصور ما عثرنا عليه في موضع آخر. وفي حالة بعض الشعراء فقد يعثر المرء على مفتاح لشخصياتهم بهذه الطريقة ويقاد الى اعادة فحص عمل ما، لكن «تجربة حياة الشاعر» تظل رغم ذلك منتمية الى البعد الثاني مهما كان حظها في تجنب النزعة الذهنية لـ «الفكر». ومن ناحية اخرى، فان «المضمون» ليس محدداً بما فيه الكفاية والتناقض العتيق بين الشكل والمضمون ليس بالعنصر المساعد، و«المضمون» ليس بالاصطلاح اللبق كذلك. فما هي الاصطلاحات الأفضل؟.

ان المعنى أكثر أهمية من الأسماء التي لا دور لها الا اختصار ما تمس الحاجة الى الافصاح عنه. أما الان وقد بحثنا ما نحن بحاجة اليه بشيء من التفصيل فقد تساعدنا اصطلاحات جديدة.

عندما ندرس عملاً ادبيًا ينبغي علينا ان نبحث «ثلاثة أبعاد» هي اولاً البعد «الفني»، وثانيًا البعد «التاريخي»، وأخيراً البعد «الفلسفي».

حيثما لا نعرف الكثير عن السياق التاريخي لعمل ما، فاننا ندفع الثمن من فهمنا. وحيثما يكون كل ما يجري بحثه هو هذا البعد الثاني، فاننا لا نقترب بحال من إنصاف العمل الذي نعكف على دراسته، وليست كل قصيدة او رواية لها بعد فلسفي أجيد تطويره، اذا كانت تحظى بهذا البعد، فان الدراسة التي لا تبحثه تعجز بصورة مثيرة للاشفاق عن تفهم العمل.

لقد سبق لنا ان ناقشنا البعدين الآخرين ببعض التفصيل، غير انه لا يزال من غير الواضح كيف يمكن لنا ان نقترب من البعد الفلسفي دون ان نخوض غمار سيرة الحياة. غير ان المقصود هو البعد الفلسفي في العمل وليس خارجه، وهكذا فان بمقدورنا استكشاف البعد الفلسفي للالياذة، على الرغم من اننا لا نعرف شيئًا عن حياة الشاعر او مقاصده او تطوره، وسأحاول إظهار هذا في الفصل

الذي يحمل عنوان «هـوميروس وميلاد التراجيديا» ولكننا اذ نتنـاول شاعراً معروفًا لنـا من خلال اكثر من عمل له يملي علينا الحذر ضرورة مضاهاة قراءتنا لاحدى قصائده ببعض أعماله الأخرى. مستغلين معرفتنا بـالبعد الثاني وكذلك بالبعد الاول لنـرى ما اذا كانت تؤكد مكتشفاتنـا. ولسوف نقوم بهذا في الفصول التي سنعقدها عن اسخيلوس، سوفوكليس، ويوربيديس في هذا الكتاب.

وعلى الرغم من ان بعض البـاحثين في علم الجمال يؤثـرون الحديث عن الفنون كلها دفعـة واحدة، فليس هناك منهـاج مفرد سليم لدراسـة الأعمال الفنية، ولا حتى لدراسة الأعمال الأدبيـة، أو اذا شئنا المزيد من التحديد، لـدراسة الشعر. فدعنا نقوم بـالمزيد من تضييق مجال اهتمامنا ونبحث كيف يمكن للمرء أن يستكشف الأبعاد الثلاثة لعمل تراجيدي ما.

حتى هـذا لا يعـد بـالفعل أفضل منظور، فـالمرء يكتشف خير السبل لا بـالاستنتـاج من المبـادىء العـامة، وانما بقـراءة تراجيـديا معينـة ومشـاهدتها واعـادة قراءتها مـرة اخرى. والمرء يجد مشكـلات وأعاجيب لم يكن يتوقعها، ويكتشف ارتباطات واجابات مدهشة، ويقرأ حول المسرحية، ويشاهد ما يقدم لـه يد العون ومـا يلقي الضوء، وبالفعـل يحقق فهماً أفضل في الوقت نفسه، وعلى مـدار سنوات عديدة يخوض المرء غمار تجارب مماثلة مع مسرحيات اخرى قبل ان يتطلع في النهاية الى الوراء ويتساءل عن: أفضل منظور. فهل هناك أي رد على هذا السؤال؟.

ان مشكلة هذا السؤال تكمـن في أنه سؤال دائري، اذ يظل ما هو مطلوب أمراً غـامضًا. واذا كانت المتعة هي المنشـودة، فمن الواضح ان المسرحيات المختلفـة لها مكامن مختلفة للضعف والقوة، وانـه ما من منظور مفرد سيفضي الى أكبر متعة ممكنة، كما ان المتعـة والبهجة ليستا ما ينشده المرء في المقام الأول في العمل التراجيدي. فدعنا نفترض أننا نبحث عن الفهم، وعندئذ يصبح السؤال التالي هو: ما الذي نريد فهمه؟ وعلى الفور يتوارد على الذهن هذه التراجيديا. لكن هذا الرد ليس واضحاً.

مـا الذي سيعنيـه فهم صخرة أو سجـادة أو تمثال؟ قـد نـرغب في الحصول على تصـور جيولـوجي للصخرة او على تحليل كيميائي او قد نرغب في معرفة الكيفية التي تؤثر بها فينا على النحو الذي تقوم به بذلك. وفي حالـة السجادة قد نقصد: لم هي كبيرة بهذا الشكل؟ او مـا هو معنى تصميمها؟ او من اي مـادة نسجت؟ او أين نسجت؟ واذا نواجـه تمثالاً قـد نـرغب في فهم ما يمثلـه اذا كان يمثل شيئًـا على الاطـلاق، من الذي صنعـه ومتى كـان ذلك، ولماذا يحركنا او لم يخفق في ذلك، أو لماذا صنع على هـذا الشكل بـدلاً من ذلك أو من ذاك. وحينما نقـول إننا نـرغب في أن نفهم فـاننـا نعني ان هناك شيئًـا «لا نفهمه»، أن لـدينا سؤالاً نطرحـه. وحينما يرغب امرؤ في فهم عمل تراجيـدي يتعين علينا ان نكتشف ماهية هذه الاسئلة. والى ان نعرف الاسئلة فمن غير المجدي أن نحدد المنظور الصحيح لاجابتها.

اذا كانت الاسئلة هي مَنْ الذي كتب التراجيديا او متى او أين؟ فـان المشكلة تغدو مشكلة تاريخية؟ وتصبح الحالة مماثلة عن كتب لتلك الخاصة بالوثائق الاخرى. ولكن السؤال الذي يقصده عادة أولئك

الذين يـرغبون في فهم التراجيـديا ما هـو؟ ما الذي تعني؟ واذا أمعنـا النظر في الأمـر لأمكن ان يكون السؤال كذلك هـو : لماذا هي على هذا القدر من الطول؟ أو ما هـو معنى تصميمها؟ ولماذا تحركنا بمثل هذا القدر من العمق؟ وهذه الاسئلة متضاربة ويالِلأسى! .

ما الذي تعنيه؟ قد نتردد في طرح ذلك السـؤال حول الصخور أو الأشجار او الموضوعات الطبيعية ما لم نكن نؤمن بأن نوعـًا من العناية الالهية قد وضعها في مـوضعها ذاك . واذا طرح السؤال فيما يتعلق بشيء من صنع الانسـان فانه يعني فيما يبـدو : ما الـذي يعنيه صانعـه؟ ما هو مقصـده؟ ولكن هل من الواضح أن قصد الشاعر يتفق مع معنى مسرحيته؟ لنفترض أن مقصده الأول هو كسب المال أو التأثير في شخص ما أو ابعـاد نفسه عن التفكير في شيء مـا . ان هذا لن يكون معنى المسرحيـة بالمفهـوم الذي ننشده . وقـد ترد قائلاً بأن هـذا كان هدفه المدرك الـواعي ، ومع ذلك فقد كان بمقـدوره أن يحقق هذا الهدف ذاته بمسرحية مختلفة أشد الاختلاف . ماذا كان مقصده بكثافة هذه المسرحية؟ انه قد لا يستطيع الاجابة بصورة حقيقية عن هذا السؤال . وعلى الرغم من أن سقراط ربما كان قد بالغ في «الدفاع» حينما قال انه ما من أحد يمكنه الحديث عن عمل شاعر ما خير منه هو نفسه (٢٢) فمن المؤكد يقينًا ان اولئك الذين يرغبون في فهم عمل تراجيدي ما ينشدون عـادة اكثر مما يستطيع الشاعر ابلاغهم به ، اذا ما سئل عن مقاصده .

قـد تقول انـه ليست هنـاك مشكلـة فيما يتعلق بـذلك ، فنحن نسعى وراء مقـاصده غير المدركـة او الـواعيـة . وفي تلك الحالـة يمكنك التـوجـه الى بـاحث في علم النفـس العـلاجي أو التحليل النفسي والحصول على مطارحة فيما يتعلق بمصاعب الطفـولة والمواقف تجاه الوالدين والتدريب على التخلص من الفضلات البشرية وعمليات عدم التوافق والعصاب او عن مشاعر الدونية و التعويض المبالغ فيه . ومرة اخـرى ، فربما لم يكن هـذا ما هو منشـود رغم انه يتعين الان أن يكـون جليًا ان السـؤال عما يعنيه عمل تراجيدي ما هو؟ سؤال ملتبس ، وأن المنظور لا بد له من ان يختلف باختلاف تفسير السؤال .

ولسوف تختلف بالطـريقة ذاتها الأسئلة الأخرى من نوعية : «لماذا هي على هـذا القدر من الطول؟» وقد يكون الرد : ان الفنان يحصل على اجره مقومًا بالكلمة او بالصفحة ، أو أنه لم يفلح قط في الإيجاز ، او أن تقاليد المسرح في عصره كانت تقضي بأن يستغرق عرض المسرحيات ثلاث ساعات .

ما من حاجة تدعونا الى المضي في هذا الاتجاه . فالسؤال عما تعنيه مسرحية ما هو سؤال يمكن تفسيره بعـدد كبير من الطـرق ، تستـدعي منظـوراً تـاريخيًـا . ونحن لم نقترب بحـال مـن استنفـاد مثل هـذه التفسيرات ، كما ان القيـام بـذلك ليس ممـا يدخـل في حدود الامكـان . لكن بمقـدورنـا ان نضيف ان الاسئلـة التي تـدور حـول معنى العبارات او الكلمات او الـرمـوز او الصـور أو الأسئلـة التي هي من نوعية : «كيف سيؤثر هذا في جمهور القرن الخامس؟» تستدعي بدورها ردوداً تاريخية .

هكذا ، فاننا نعود أدراجنـا الى أبعادنا الثلاثة والى أهمية وضوابط البعد التـاريخي . ذلك أننا قد نشعر

بأن هذا كله لم يكن مسألتنا الجوهرية، وقد نكون أقل اهتماماً بأغراض الشاعر المدركة أو غير المدركة وبالطريقة التي فهم بها الجمهور الأصلي المسرحية (على الرغم من انه قد يكون من قبيل التزيد ان نستبعد هذا كله باعتباره لا أهمية له على الاطلاق) منا بمعنى التراجيديا ذاتها.

لقد توصلنا الى مفهوم خلافي الى حد بعيد: هل للعمل التراجيدي معنى مستقل عما عناه الشاعر؟ لربما نرد قائلين: نعم، هناك ما هو مقصود بالنسبة لمعاصريه. لكن علينا كذلك ان نفكر في احتمال انه ربما كان هناك معنى لم يخطر له أو لهم ببال. ليست هناك صعوبة تستعصى على التجاوز هنا، اذا كنا على استعداد للتسليم بأن هناك من المعاني بقدر ما هناك من القراء والمشاهدين. وعلى ذلك النحو، فاننا سنسلم بمعان اكتشفت للمرة الأولى بعد مرور ما يزيد على الفي عام من كتابة مسرحية ما، لكننا سنخضع لنزعة نسبية تقترب من حدود العبث. ومن المؤكد ان كل التفسيرات لا تتماثل في جودتها. وسيغدو من المعقول ان نقول ان المسرحية لا تعني ما يقول قارىء ما انها تعنيه بالنسبة له. وبعض التفسيرات قابل للتنفيذ. اذ إن هذا البعض يعتمد على أخطاء من الممكن اظهارها، أو على افتقار هائل للحساسية.

ان أعراف البحث التاريخي مستقرة على نحو راسخ، والمؤرخون وفقهاء اللغة يعرفون كيف يظهرون ان الإجابات في ميادين تخصصهم يجافيها الصواب، فكيف يمكن للمرء ان يبرهن على ان تفسيرات للبعد الفلسفي لمسرحية ما هي صحيحة او غير صحيحة؟.

يبدأ التفسير بالاحاسيس الباطنية، والانسان الذي لا يمتلك ناصية أفكار عن مسرحية ما حين يقرأها ليس بالضرورة ممن ليس بالوسع مساعدتهم. فقد يجد مما يثير الحماس ان يقرأ او يسمع أفكار الاخرين عنها، وخاصة اذا كانت قراءاتهم غير متساوقة. وقد يمضي به هذا الى احساس باطني بأن ذلك التفسير يحالفه التوفيق، او ان الصواب يجافيها كلها، او ربما الى مفاهيم من بنات افكاره.

وأول اختبار للاحاسيس الباطنية هو ان نرى كيف تتماسك في غمار بحث المسرحية بأسرها. فاذا لم يجر تنفيذها توا من خلال ما يلي، فان على المرء ان يرى ما يقف الى جانبها، وما يقف ضدها، وما هي البدائل المتاحة، وأيها يبدو أفضل لدى قراءة المسرحية ومعاودة قراءتها؟ ومن الخير كذلك ان يتم هذا لدى مشاهدتها وهي تؤدى عدة مرات من قبل فرق مسرحية مختلفة. وقد بقينا حتى الان مع عمل واحد، ناظرين اليه ككل بجدية، ومبدين الاهتمام بالتفاصيل، ومستخدمين تفسيرات منافسة كعنصر مساعد لنا. وأي تفسير للبعد الفلسفي يصمد لهذا الاختبار يظل متمتعاً بقدر كبير من الوجاهة والقوة.

يمضي بنا الاختبار الثاني الى ما يتجاوز المسرحية، ولكن ليس الى خارج مجال الأدب، فنحن نأخذ في الاعتبار أعمال الشاعر الأخرى، لا الخطابات والوثائق وانما الأعمال الفنية Oeuvre التي تشكل المسرحية التي نعكف على دراستها، جزءاً منها. ذلك ان الشعراء غالبًا ما يقيمون، على امتداد

السنوات، عالمًا خاصًا بهم، مستخدمين بعض اعمالهم كأسس لهذا العالم، بينما يقدمون في أعمالهم التالية تعقيبات عليه. وكل عمل فني انما هو تحليل تال لجهد سابق.

لا يمكن ترك الاختبار الثالث دائماً حتى النهاية، فهو قد يتخلل الاختبار الأول، اذ يتفحص المرء أحاسيسه الباطنية ونظرياته وتفسيراته، في ضوء المعرفة التي تتيحها الدراسات التاريخية. وفي حالة مسرحية قديمة، قد يتعين القيام بالقراءة الأولى ذاتها، وذلك بفهم أبيات معينة لمعرفة المؤسسات التي يشار اليها، ولتبين ما قصد الشاعر القيام به وذلك بمقارنة معالجته للقصة بالصياغات الأقدم عهداً.

ان التفكير الخطي linear thinking يتحطم اذ يواجه الفن. فما تدعو الحاجة اليه هو تفكير متعدد الأبعاد.

وقد أصبح «التفكير الخطي» شعاراً، ويفترض على نطاق واسع أن الأفلام والتلفزيون ليست «خطية» وبالتالي فانها اسمى من الكتب على نحو من الانحاء، اذ ان هذه الأخيرة خطية وكما هو صحيح بالنسبة لمعظم الطروحات العقيدية، فان العين لن ترى الا العكس، لو لم يكن الطرح العقيدي بالغ الغموض، بحيث يفترض ان النقاد قد أساءوا فهمه.

ان الأخبار التي تعرض في التلفزيون يتعين استيعابها في سياق مفرد جرى تهضيمه، ويتم التدني بالمشاهد الى سلبية نسبية. اما الأخبار في صحيفة «التايمز» فمن الممكن استيعابها بطرق لا نهاية لتنوعها ـ بقراءة الصفحة الأولى أولاً ثم الصفحات الثانية فالثالثة فالرابعة فالخامسة، أو بقراءة عدد محدود من المقالات على امتداد الصحيفة حتى النهاية، الأمر الذي يتضمن اعادة تقليب الصفحات بحثًا عن بقية كل الموضوعات التي ترد بدايتها في الصفحة الأولى، او بالانتقال من موضوع الى اخر، بالتصفح، بالانتقاء، باعادة القراءة، بالبدء من الافتتاحية أو الصفحات المخصصة للموضوعات المالية، او بالتصفح أساسًا الى الصور ــ صور الرياضة او الشخصيات الاجتماعية أو الكوارث ــ أو الى الاعلانات. وفي هذا الموقف فانني احظى بالايجابية بصورة نسبية، وأواجه خيارات لا حصر لها، واذا ما كنت أكره التكرار، فان بمقدوري ان أقوم بالقراءة بطريقة مختلفة في كل مرة.

يتصف الفيلم بالخطية، واذا كنت مهتماً بشكل خاصة بلحظات معينة فان عليّ الجلوس منتظراً عبر مشاهد عديدة في انتظار اللحظات التي اهتم بها في كل مرة ارغب في مشاهدتها. ومن ناحية اخرى، فان بمقدوري في حالة الكتاب البدء بالمقدمة او بالفهرس او بتعريف الناشر بمحتويات الكتاب او بالفصل الأول او بفصل تال او بمنتصف فصل ما او بقائمة المراجع او بفهرس الاصطلاحات او بأي موضع آخر. واذا ما أحببت فقرة ما فان بمقدوري قراءتها ومطالعتها مجدداً بقدر ما يطيب لي، واذا لم ترق لي فقرة اخرى فان بمقدوري تخطيها. واذ اشاهد فيلماً فانني التزم السلبية نسبيًا، اما حينما يكون كتاب بين يدي فانني اكون اكثر ايجابية بلا انتهاء. وهذا يطرح مشكلة كبيرة على المؤلف.

بمقدور مخرج الفيلم التأكد بصورة معقولة من أن معظم المشاهدين سيشاهدونه كاملاً، وسيصلون الى الأجزاء الأخيرة منه بعد ان يكـونوا قد شاهدوا لتوهم كل مـا سبق هذه الأجزاء. والشخص الذي يأتي في منتصف عرض الفيلم يدرك أنـه لن يفهم ما يشاهد الا بعد ان يمكث ويشاهـد البداية كذلك. والامر مختلف عن ذلك في حالة الكتـاب. ومقدمو عروض الكتب، على عكس النقاد السينمائيين، لا يطالعـون غالبًا العمل كلـه، الأمر الذي يستغرق عـادة وقتًا أطول ممـا تستغرقه مشـاهدة فيلم بكثير. وحتى المثقفين الـذين لا يتاح لهم الـوقت ليقرأوا من البـداية حتى النهـاية كل المقـالات والكتب التي تهمهم بشكل معقـول، وهم يقـومـون بتكوين آرائهـم على أساس عينـات محدودة. ومن الممارسـات المألوفة في هذا الشأن البـدء بالقاء نظرة عجلى على قائمة المراجع او استخـدام الفهرس كمفتاح يقود الى القاء نظـرة على فقرات محدود ثم قـراءة اجزاء من المقدمـة والتصفح بصورة عـامة. وقـد يختار المؤلف بالطبع تجاهل هـذا كله، كما لو كـان لم يقم به قط، ويمضي قدمًا كما لـو لم يكن هناك احد يقـرأ صفحة دون ان يكون قـد قرأ لتـوه كل الصفحات السـابقة عليهـا. وهذا هـو ما يقوم بـه معظم المؤلفين ذوي النزعات الأكـاديمية، ومع ذلك فان كتبهم غالبًا مـا تقرأ في شكل نماذج ورجوع عاجل اليهـا بأكثر مما تقرأ بكاملها.

ترى، ألم تضع منا النقطة الأكثـر أهمية بالنسبة للتفكير الخطى؟ ربما يقول أحد مـؤيدي وجهة النظر الرائجـة كالصرعـة التي أهاجمهـا ان كل فقرة تتم قـراءتها على الاطلاق انها تقـرأ بطريقـة «خطية» بينما الصورة او الفيلم يواجهنا بالعديد من الاشياء دفعة واحدة كلها، بحيث ان الامر يقتضي منهاجًا مختلفًا تمامًا وغير خطى. وقد يبدو هذا امرًا معقولاً، اذا كانت الصورة لهيرونيموس بوش H. Bosch والنثر واردًا في دائرة معارف« لا تسمح الا بفكـرة واحدة في كل جملة وبـلا اضافات فرعيـة». ، ولكن اذا ما قارنا ما يصل اليه معظم الافلام، دع التلفزيون جانبًا، مع كتاب لنيتشه او سوفوكليس، فان العين لن تلمح الا عكس هذا، فكل جملـة على وجه التقريـب تشع بجسور لا تحصى الى الفقرات الاخـرى - في العمل ذاتـه، وفي الأعمال الاخرى للكاتـب نفسه. وفي كتب لسـابقيه وفي أعمال تأثـرت به - وكـذلك تصدر أشعة باتجاه الامتدادات النائية لذهننا، فتلقي ضوءً فجائيًا على الأفكار والمشاعر الدفينة.

حتى اولئك الذين يزعمون ان قراءة الكتب تتضمن تفكيرًا «خطيًا» قد يقرون بأن مشاهدة مسرحية لا تتضمن مثل هذا التفكير. ولكننا حينما «نشـاهد» مسرحية فاننا نواجـه بتفسير واحد لها: اذ تستبعد احتمالات لا حصر لها، ولا تسمح لنا سرعـة العرض بتحدي السباق الخطي باستعـراض خطب معينة اكثر من مرة لتـذوقها بصورة كاملة او بـالتوقف لفحص فقرات اخرى أو للتـوفيق في شيء. أما قراءة كتاب جيد فإنها تتضمن بصورة طيبة تفكيرًا متعدد الأبعاد.

دعنـا نميز بين عـدة أنواع من الكتـابة. عنـد المستـوى الأدبي سنجد أشيـاء كتبت للنشر اكثر منهـا للقـراءة. وحتى داخل هذه الفئـة نستطيع ان نميز بين شرائح مختلفـة، فنضع في المكانـة الدنيـا اولئك

الاكاديميين البؤساء الذين يتمثل اهتمامهم الأساسي في ان «تحصى» اصداراتهم لأن حاجتهم ماسة الى ثلاث دراسات لكي تتم ترقيتهم، وفوق هؤلاء يأتي الكتاب الذين يرغبون في ان «يلاحظهم» الاخرون، وربما ان «يعترفوا» بهم، وعلى المستوى الذي يعلو ذلك، نجد اولئك الذي يكتبون «ليقرأ» الاخرون ما كتبوا، واذا ما امكن ان «يفهموه» وحتى أن يؤمنوا به. وعند هذا المستوى، يتجلى معنى امنية شوبنهور Schopenhauer الشهيرة: أن تقرأ كتاباته مرتين على الأقل، مرة للاطلاع عليها، والمرة الثانية بتفهم. لكن شوبنهور كان ولو لمرة واحدة متواضعًا بصورة مدهشة، فلا يزال هناك مستوى اكثر تطلعاً وطموحًا. فحتى الخطاب قد يتوقع ان يطالعه المرء مرتين، وفي حالة الكتاب، يبذل بعض المؤلفين جهوداً مضنية بلا انتهاء، فيمنحونه الكثير من حياتهم. ومن هنا فان بعض الكتب لا ينبغي ان تقرأ مرتين فحسب وانما يتعين ان يحيا المرء معها. والكتب التي تنتمي الى هذا النوع هي بمثابة عوالم بأسرها مصغرة، وحينما نعاود قراءتها او الغرق فيها من جديد فاننا نجد بصفة عامة شيئًا جديدًا، فهي اكثر زخمًا من ان نكتنه اسرارها في محاولة واحدة.

تتماشى مثل هذه الوفرة مع الاقتضاب الشديد، والدليل على ذلك هو سفر التكوين، اوديب ملكا، جمهورية أفلاطون، او هاملت، او جانب كبير من أعمال نيتشه. وقد ينشأ الزخم من عدم ثقة معينة فيما يتعلق بالتواصل، من شعور بأن المهم ليس هذه الفكرة او تلك فحسب، على الرغم من ان كل فكرة يمكن التعبير عنها ببساطة، وانما المهم هو طريقة بأسرها في النظر الى الأشياء. فالمرء لا يكتب رسالة، اذا ما جاز هذا التعبير، لنظرائه كي يبلغهم بأشياء محدودة هي موضع اهتمام مشترك، وانما المرء بالأحرى يعمل كفنان مناط اهتمامه الأول لا يتمثل في اولئك الذين سيرون عمله بالفعل.

ماذا عن اولئك الذين يكتبون عن هذا العمل؟ ان مقدمي العروض الذين يكتبون بلا اكتراث يعيدون رواية القصة، وسيكون من العبث ان نسميهم نقادًا. وعلى مستوى أعلى يقارن «الباحثون» غير المكترثين بين معالجين باعادة رواية العقدتين، و «النقاد» غير المكترثين يحدثوننا كيف ان شخصية ما محبة للحياة او متخشبة او مرسومة بصورة جيدة او مستحيلة أو يتتبعون صورة من خلال عمل ما او يلفتون الانتباه الى بعض الجوانب الغريبة في المقولة. وكل هذا مألوف تمامًا، واذا ما جرى القيام به من اجل ذاته، فانه في أفضل الأحوال سيبعث السرور في نفوس الكادحين الذين يقومون به. وحينما لا يتم القيام به من اجل ذاته، وانما من اجل المال او الترقية فمن المحتمل ألا يبعث السرور في نفس احد. وقد يقال: «الفن مكافأة الفنان» لكن مثل هذه الكتابة هي العقاب المرتبط بذاتها. غير ان الجهود التي تنتمي الى هذا النوع يمكن تخليصها، فالبعد الأول يمكن ان يحول من خلال استخدامه لالقاء الضوء على البعد الثالث. لكن الوقت حان لتخليص هذه التعميمات بأن تصبح محددة وتعالج بعضًا من اعظم القصائد التراجيدية.

قد يتساءل فيلسوف: هل ذلك ضروري حقًا؟ أليس من الأفضل كثيراً وضع نظرية في التراجيديا

تاركين أعمالاً محدودة للنقاد وفقهاء علم اللغة المقارن؟ حقًا ان الامر لم يقتصر على أفلاطون وأرسطو وغيرهما من الفلاسفة أيضًا، وصولاً الى عصرنا في الإقدام على التعميم بجرأة، فيما يتعلق بالتراجيديا بقدر هائل من عدم الاكترات بتقديم البرهان على ما يطرحونه. لكن الطروحات الشديدة العمومية التي لا تتناسب مع الحقائق هي طروحات مبتذلة، وفلسفة التراجيديا هي في طفولتها ولا تزال تتوالى في نزق، دون شعور بالمسئولية، غافلة عن الفارق بين الحقيقة والخيال، بين القصص الشامخة والنظريات.

يمكن ان تكون هناك نظريات رداً على أسئلة محددة: كيف نشأت التراجيديا في أثينا؟ ولكن من الواضح أن تلك مشكلة يتعين على المؤرخين وفقهاء علم اللغة المقارن دراستها. او: لماذا تمنعنا التراجيديات؟ وذلك سؤال نفسي، لكننا سنتناوله، أو: ما هي العناصر المحورية الأساسية في التراجيديا؟ وأي اجابة على هذا السؤال تغدو ذات أهمية محدودة اذا ما تبين أنها لا تناسب نصف التراجيديات الباقية من أعمال اسخيلوس وسوفوكليس او معظم التراجيديات التي كتبها شكسبير. ولكي تنضج فلسفة التراجيديا فلا بد لها، في المقام الأول، من الوصول الى بعض الاحساس بالواقع، بعض الشعور بالمسئولية حيال البرهان، وبعض الاهتمام بقصائد محدددة.

عند هذا الموضع قد يعترض فيلسوف قائلاً: انها تأبى ان تكون فلسفة. وقد يضيف شخص بعيد عن الفلسفة: اننا نحذو حذو الفيزياء وعلم الفلك واللغة وعلم النفس، فهي حينما نمت أبت ان تكون فلسفة. وقد يؤثر فيلسوف ، اذ يجد هذه الطريقة في التعبير عن الأمر غير مريحة، ان يقول بالأحرى: «ولكن هناك دارسين كلاسكيين لعلم اللغة المقارن ونقاد أدب للقيام بذلك».

اذا كنا نؤدي بصورة سيئة ما انجزه الاخرون على نحو أفضل، فمن الواضح اننا نضيع وقتنا سدى. ولكن اذا نجحنا في القيام بصورة جيدة بما قام به الاخرون، مقدمين على سبيل المثال، فهماً جديداً للبعد الفلسفي لـ «اوديب ملكا» ولسوفكليس بشكل عام ولاسخيلوس ويوربيديس وكذلك بعض المسرحيات الحديثة، فمن المؤكد انه سيكون من الحماقة ان نشعر بالقلق حول ما اذا كان كل ما نقوم به هو فلسفة حقا بأضيق المعاني لذلك الاصطلاح غير الدقيق. ان مشروعنا سيتواصل بطرق عديدة مع الفلسفة التقليدية. ولنورد نقطتين فحسب نقول ان بمقدورنا الاستفادة من كل من اخطاء واستبصارات الفلاسفة الذين كتبوا عن التراجيديا، ولسوف نصب اهتمامنا الأساسي على البعد الفلسفي.

الفصل الرابع
لغز اوديب

(٢١) ثلاثة تفسيرات كلاسيكية

على الرغم من انني سأغامر بطرح اقتراح فيما يتعلق بلغز الهولة sphinx الذي كان اوديب وحده قادرا على حله، فان موضوعي المحوري سيكون اللغز الذي طرحه أوديب ملكا لسوفوكليس. وهناك أسباب عديدة تقف وراء بحث هذه المسرحية قبل ان نعود أدراجنا في الفصلين التاليين لنناقش هوميروس واسخيلوس.

من المرغوب فيه الى حد بعيد، أولاً، ان نختبر المبادىء التي نتبناها في مواجهة عمل مفرد وذلك بصورة بالغة الدقة. و«الالياذة» وحتى «الاورستية» هي أطول وأشد تعقيداً من أن نحاول أن نقدم لهما تفسيراً دقيقًا في فصل واحد. اما «اوديب ملكا» فانها بالكاد تتجاوز الفا وخمسمائة بيت، ويمكن ان يستغرق انشادها حوالي الساعة. والفعل او الحدث مألوف، وهناك اربع شخصيات رئيسية وأربع شخصيات ثانوية والجوقة.

قد يجعل مثل هذا الايجاز والبساطة النسبية من هذه التراجيديا اختيارا بائسا، لو لم يكن الشراح ومفسرو الأدب على امتداد عشرين قرنا، منذ ارسطو حتى فرويد ووقتنا الراهن، قد اجمعوا على انها تراجيديا عظيمة كأعظم ما كتبت التراجيديا. فمن ذا الذي يكترث بانكار انها تستحق اوثق التدقيق؟.

أخيرا، فليست المسرحية وحدها هي المألوفة، وانما هناك عدد من التفسيرات المختلفة مألوف لنا كذلك. فدعنا نطرح تفسيرنا ونعجم عوده في مواجهة هذه التفسيرات، واذا ما أفلحنا في الخروج بقراءة مختلفة، ولكنها مقنعة، فاننا نكون قد قطعنا شوطًا بعيداً على الطريق لإقرار فن شعرنا.

لقد سبق لنا بالفعل ان بحثنا التفسير الكلاسيكي الذي قدمه ارسطو، وهو يرصد التميز المذهل لهذه التراجيديا في العقدة التي يجدها محكمة النسج وجيدة البناء بصورة استثنائية. وفيها التحول والتعرف على العكس من مسرحيتي «اجاممنون» و«بروميثيوس» لاسخيلوس، غير ان للعقدة وحدة اكثر احكامًا من اي مسرحية اخرى معروفة لنا من مسرحيات سوفوكليس، ما لم تكن «الكترا» تعادلها في هذا الصدد. والاحداث تطرأ فجأة وعلى غير انتظار منا، ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة (٩ : ٥٢أ). والعقدة تصور «اجمل أنواع التعرف» التي تكون «مصحوبة بالتحول» (١١ : ٥٢أ) والمقدمة مثالية كذلك بقدر ما تلهم العواطف التراجيدية، حتى ولو كنا نستمع الى القصة فحسب دون ان نشاهد المسرحية (١٤ : ٣، ب) اما ما هو فائق للطبيعة او مستعص على التفسير فانه يترك «خارجًا عن التراجيديا» (١٥ : ٤، ب) والتعرف هو من افضل الانواع، أي ذلك الذي «يستنتج من الوقائع نفسها، تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة (١٦ : ٥٥أ). ويورد أرسطو «أوديب ملكا» صراحة في الفقرات الأربع الأخيرة وكذلك، بالطبع، في الفصل الثالث عشر، حيث يغامر بطرح اشارة حول شخصية البطل بقوله: «بقي اذن البطل الذي هو في منزله بين هاتين المنزلتين. وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى في هوة الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه. وكان

فيمن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم، مثل أوديب» (١٣ : ٥٣أ).
وأجمالا، فان أرسطو يمتدح المسرحية لعقدتها وحدها، ولا يناقش أي جانب آخر من جوانبها، باستثناء شخصية البطل، التي يتناولها في فقرة واحدة متعلقة بالعقدة. وأيا ما كان ما عناه أرسطو بـ «الهمارتيا» وسواء أسقطةً وقعت فيها الشخصية او خطأ ارتكبته في الحكم ــ فليس من الواضح في اي من الحالتين ما ستكونه ـ فانه يقول صراحة ان هذا النوع من الأبطال ليس متميزا في الفضيلة.

لماذا ينحدر الى الشقاء؟ ان ارسطو لا يرد على هذا السؤال، وضروب الغموض التي تكتنف «الهمارتيا» تجنبه ان يلزم نفسه برد محدد في هذا الصدد. غير ان اخرين لم يترددوا في الاندفاع بالتورط. وقد تحدث مؤيدو السقطة التراجيدية عن عصبية مزاج اوديب، اما انصار الخطأ في الحكم فقد تحدثوا عن عدم تعرفه على أبيه وأمه. وفي الحالتين فان «الهمارتيا» تظل خارج التراجيديا، وهذه الأخيرة ذاتها لا ترينا الا ترديا في الشقاء فحسب، كان حتميا قبل بدء المسرحية. ويبدو ان هذا يسلب الفعل او الحدث أهميته ويتركنا متسائلين عما اذا كانت مثل هذه العقدة تستحق مثل هذه الاشادة البالغة.

ربما لهذا السبب الى حد ما اشير الى ان السقطة او الخطأ يمكن في نهاية المطاف العثور عليهما «في» المسرحية. وعصبية مزاج اوديب تتجلى للعيان حينما يواجه تيريزياس وكريون. لكن هذا لا يساعدنا بصورة حقيقية، لأن هذه الانفجارات الغاضبة، وعلى الرغم من انها تشحذ حسنًا بالدراما والاستثارة، فإنها لا تبرر سقوطه الى حضيض الشقاء. ولو انه كان مثالاً للصبر في هذين المشهدين لكانت المسرحية اشد كآبة. ولكن هل كانت النهاية ستغدو أقل تعاسة؟.

وحتى اذا كان الأمر كذلك، فقد أشير غالبًا الى ان أوديب يستحق المصير الذي لقيه لأنه ليس منصفا بالنسبة لتيريزياس اولاً ثم لكريون في المشهد التالي. وحكم البراءة في نظر نفسه هذا يذكر المرء يقول هاملت: «ومن ذا الذي ينبغي ان ينجو من الجلد بالسياط؟» (٢ : ٢) وفي اطار السياق، فان اوديب لا يمكن ان يلام لاعتباره كريون مذنبا، وهو يخفف من غلوائه حينما تلتمس جوكاستا و الجوقة المغفرة له، فعالم التراجيديا الاغريقية ليس رهيفا بحيث ان جمهور سوفوكليس يمكن ان ينظر الى غضب اوديب العابر من كريون باعتباره جريمة كبرى تستحق اقصى العقاب. وحينما يتشكك هرقل في (التراقيات) بوجود مؤامرة، حيث لا مؤامرة هناك، فانه لا يستسلم لغضبه عبر الكلمات وحدها، وانما يقذف ليقياس الى صخرة وينثر عليها منحه نثراً، ومع ذلك فإنه يطلب منا ان نحس بأنه لم يستحق المعاناة التي تكبدها ويعرف الجمهور بأنه في اليوم نفسه رفع هرقل الى مصاف الارباب. وفي آخر مسرحيات سوفوكليس يلعن اوديب ولده، الذي جاء يسأله مباركة الأب لأبنه، وبعد ان يقوم بذلك يكتشف انه جدير بالعبادة. ومن الجلي ان سوفوكليس الذي كثيرا ما لوحظ حبه لـ «الالياذة» ما كان ليعتبر غضب اوديب القصير على كريون اعتداء كبيراً.

كما ان أيًا من الأخطاء التي يرتكبها اوديب في المسرحية لا تبرر سقوطه، وأقرب موضع نصل فيه الى

خطأ في الحكم وتعبير عن عصبية المزاج يمكن اعتبارهما قد اديا الى هذا السقوط هو لعنة اوديب العنيفة التي يصبها على القاتل (٢١٦ وما بعده»)ولكن اذا ما أمعنا التأمل في الأمر لتعين علينا ان نقر بأن سقوطه الى حضيض الشقاء ـ اذا شئنا استخدام تعبير أرسطو ـ لا يتوقف على هذه اللعنة.

هكذا فاننا نمضي الى قراءة اخرى للمسرحية اكثر رواجًا من قراءة أرسطو فالتفسير الأكثر شيوعًا لهذه المسرحية هو انها «تراجيديا قدر Trragedy of fate» وقد نظر اليها على انها كفاح لا طائل وراءه للهرب من مصير يتعذر تجنبه.

هناك بعض الحقيقة في هذه الرؤية. لكنها لا تميز بين أسطورة أوديب وبين عقدة سوفوكليس، على نحو ما سنوضح بمزيد من التفصيل بعد قليل. فضلاً عن ذلك، فلو أن هذا كان حقا الموضوع المحوري للمسرحية لكان من الصعب، ان لم يكن من المستحيل، ان نبرر تأثيرها الهائل الممتد من ارسطو الى فرويد، وفي المقام الأخير فان قلائل من القراء ورواد المسرح، إنْ كان هناك أي من هؤلاء على الاطلاق، هم الذين كان بمقدورهم ان يخوضوا غمار تجربة مصيرية مماثلة، والحكايات الغريبة المفارقة للمألوف والعجائبية عن امور يقال انها حدثت في الماضي البعيد لأشخاص اسطوريين لا تؤثر في ذوي الألباب من الرجال والنساء على نحو ما تؤثر فيهم هذه التراجيديا.

على هذا النحو يتهاوى التفسيران القياسيان لـ أوديب ملكا» وهناك قراءة واحدة اخرى قدر لها أن تحظى باهتمام يمكن مقارنته من بعيد بالاهتمام الذي ظفر به هذان التفسيران.

تتمثل الميزة الفائقة لقراءة فرويد لهذه التراجيديا، اذا ما اعتبرنا تعليقاته مساهمة في النقد الأدبي، في انه أبرز، على نحو لم يقم به احد قبله، الحقيقة القائلة بأن اوديب يمثل بشكل ما الرجال كافة mea res agitur.

وقد فشل نقاد فرويد، على نحو لا يقل عن اخفاق أنصاره، في التمييز بين هذه الرؤية وبين الايضاحات التحليلية النفسية الخاصة التي قدمها فرويد. ومن هنا فانهم لا يلاحظون كيف ان فرويد تجاوز كلاً من ارسطو والمفهوم الفج عن المسرحية باعتبارها تراجيديا قدر، ومضى بفهمنا للتراجيديا قدمًا اكثر مما فعل أي كاتب اخر.

طرح تفسير فرويد بايجاز في الصفحات الاولى ذاتها التي شرح فيها عقدة اوديب ــ في رسالة في فيلهلم فليس W.Fliess في ١٥ اكتوبر ١٨٩٧. وبعد مضي ما يزيد على عامين بقليل من ذلك أصدر كتابه «تفسير الاحلام» وفي الرسالة كتب الى صديقه يقول:

«ان حالة الوقوع في حب الأم والغيرة من الأب وجدتها بالنسبة لي أيضًا، واني لأعتبر هذا الان ظاهرة شاملة من ظواهر الطفولة المبكرة. . . واذا كان الامر كذلك فان بمقدور المرء ان يفهم القوة الآسرة لـ « اوديب ملكا »، على الرغم من كل الاعتراضات التي يمكن ان يثيرها الفهم ضد افتراض القدر ـ ويفهم المرء كذلك السبب في أن دراما القدر في اوقات لاحقة قد تعين على اكتشاف فشل

بائس. ان مشاعرنا تثور ضد أي اكراه تعسفي في حالة فردية. ولكن الاسطورة الاغريقية تمس اكراها يتعرفه كل شخص لأنه احس بوجوده في قرارة نفسه. وكل فرد من افراد الجمهور كان ضمن الاحتمال ذات مرة في غمار القصة الخيالية لأوديب، وواجه تحقق الحلم في الواقع، وكل شخص يتراجع في فزع، وقد صعقته الشحنة الكاملة للكف الذي يفصل حالته الطفولية عن حالته الراهنة». (٢).

وفي كتاب «تفسير الاحلام» تطرح النقطة ذاتها، بالكلمات نفسها على وجه التقريب، وفي مقطع أطول من ذلك قليلاً. ولسوف اقتطف هذه الصياغة بصورة جزئية فحسب (٣) اذا كانت «اوديب ملكًا» تهز الانسان الحديث بعمق على نحو ما كانت تهز معاصريها الاغريق، فلا بد ان الحل يقينا هو ان تأثير التراجيديا الاغريقية لا يستند على التعارض بين القدر وارادة الانسان (٤) بل يتعين البحث عنه في الطابع المحدد للمادة التي يتم اظهار هذا التعارض فيها... ان مصيره يتملك ناصيتنا لأنه كان يمكن ان يصبح مصيرنا كذلك، لأن العرّاف قبل مولدنا نطق باللعنة ذاتها علينا كما نطق بها عليه. وربما كان مقدّرا لنا جميعًا ان نوجه استثارتنا الجنسية الاولى نحو امهاتنا ومقتنا وأمنياتنا العنيفة الأولى نحو آبائنا.

في الطبعة الاصلية الصادرة في عام ١٩٠٠ تلقي مناقشة «اوديب» في التِّوحاشية من اكثر الحواشي تميزًا في الادب العالمي. فهنا يوضح فرويد في اقل من صفحة كيف ان تفسيره لـ «اوديب» يلقى الضوء كذلك على «هاملت» وقد استغرق بيع النسخ الستمائة التي شكلت الطبعة الاولى من «تفسير الاحلام» «Die Traumdeutung» ثمانية اعوام. لكن الكتاب صدر منه بالفعل ثماني طبعات خلال حياة فرويد (٥) وفي طبعات لاحقة نقلت هذه الحاشية الى المتن، وتبعتها حاشية اخرى لفتت الانتباه الى الكتاب الذي قام فيه ارنست جونز E. Jones في تلك الأثناء بتفصيل القول في حاشية فرويد الأصلية(٦).

تنتهي الحاشية الأصلية، التي ابقيت حرفيًا في صلب المتن في الطبعات اللاحقة، على النحو التالي: «تمامًا كما ان كل الأعراض العُصابية، اتفاقًا، بل وحتى الأحلام، جديرة بتفسير مستفيض، وتقتضي حقا ما لا يقل عن هذا قبل ان يمكن فهمها بصورة كاملة، وهكذا فان إبداع كل شاعر أصيل قد صدر بدوره افتراضا عن اكثر من دافع واكثر من مثير في نفس الشاعر، وهو يسمح باكثر من تفسير واحد. وما حاولت القيام به هنا هو تفسير واحد للشريحة الاكثر عمقا من الدوافع الكامنة في نفس الشاعر المبدع».

حتى اذا لم تكن حاشية فرويد تتألف الا من هذه الملاحظة، لظلت واحدة من اعمق الحواشي واكثرها ايحاء وتنويرا في كل العصور. ولئن بدت لبعض القراء كما لو كانت طرحا للفطرة السليمة وجلية فانهم يحسنون صنعا بان يضعوا في اذهانهم حقيقتين بارزتين: أولهما، ان معظم الصياغات الرائجة لفرويد لا تاخذ بعين الاعتبار اطلاقا هذا الاستبصار، كما لو ان فرويد قد ظن، على سبيل

المثال، انه قّدم تفسيرا لهاملت وثانيهما، ان محاولات النقد الادبي التي قام بها اكثر خلفاء فرويد شعبية، وهو اريك فروم E. Fromm تعاني الى حد من غياب هـذا الاستبصار، غير ان هذه المحاولات قُصد بها، وهي تعتبر الى حد كبير، اقرب الى الفطرة السليمة، وأقل غموضًا من تفسيرات فرويد. (٧).

وعلى الرغم من اشـارة فرويد الى نفس الشاعـر، فان التفسير الذي تقدم به لا يصـل الى البعد الثاني الذي ذهبنـا الى القول بـه، ومن المؤكد انـه لا يمس البعد الثـالث، وهو ليس حقـا تفسيرا لـ «أوديب ملكا» بصـورة فعلية وانما هـو محاولة لتفسير السر في ان المسرحية تهزنـا فحسب. ورد فرويـد على هذا السؤال يمكن تقسيمه الى قسمين. فنحن نتأثر اولاً لأن أوديب يمثلنا. لكن هذا لا يتضمن اكتشافًا فيما يتعلق باوديب، وانما هو يتضمن اكتشافًا فيما يتعلق بنـا. ذلك ان المرحلة الثانية من رد فرويد تتمثل في ان اعظم اعتداءين قام بهما يتفقان مع خيالات طفولتنـا التي جرى قمعها. فنحن جميعا ياتي علينا وقت من الاوقات نتمنى فيه ان نسيطر بلا منازع على أمهاتنا، وان يتنحى اباؤنا من الطريق.

وفيما يتعلق بالنقطة الثانية، يتمثل اعتراض يرد على الذهن تّوا في انه ليس كل فرد من افراد الجمهور كان الاحتمال ذات مرة في غمار القصة الخيالية لأوديب مثل هذا «ذلك ان فرويد نسي على نحو يتفق مع عاداتـه، النساء. ولـو انه كـان على صواب، أمـا كان يتعين ان يقتصر التـأثير القوي للتراجيـديا على الرجال؟.

ان استجابـة النساء لهذه التراجيـديا بالقـدر الذي يستجيب بـه الرجال لها هي حقيقـة قائمـة. وقد استطاع فرويد تقديم افتراضين اضافيين:

١ ـ تتمنى الامهـات أحيانا لـو أن ابناءهن كانـوا عشاقهن بدلاً من ازواجهن. ولكن حتى لـو كان ذلك صحيحـا، فكيف نستطيع ان نعلل تأثير المسرحيـة في الشابـات الـلاتي لا أطفال لهن؟ ٢ ــ تحس الفتيات نحو ابائهن بـالمشاعر ذاتها التي يحسها الفتية حيال أمهاتهم، ونحو امهـاتهن بالمشاعر ذاتها التي يستشعـرها الفتيـة حيال ابـائهم، وحينما يقرأن أو يشـاهدن هـذه المسرحية لا يجدن صعـوبة في القيـام بالتعديلات الضرورية في الأدوار. وهكذا فان الرجـال والنساء يشعرون على السواء بالشعور المتوهج ذاته mea res agitur.

من المؤكد ان فـرويد حالفـه الصواب، فيما يتعلق بالنقطة الـرئيسية التي يطرحهـا. فنحن نتأثر لأن أوديب يمثل الانسان، وتراجيديته تمثل الوضـع الانساني. ولكن في ضوء هذا الاستبصار العظيم فان فرويد يقـدم تفسيرًا غير مناسب بالمرة ولا يكاد يمس المسرحيـة. وتكمن اهميته في مجال علم النفس، وفي مواجهة اولئك النقاد الذين يزعمون ان مكتشفـات فرويد تقوم على اساس نساء المجتمع «الفيني» حـوالي عـام ١٩٠٠، فان بمقـدوره القـول بأن كثيرا ممـا وجـده في فينا امكـن العثور عليـه كـذلك في الروايات الـروسية والتراجيديات الاغريقيـة وعند شكسبير وشيللر. وهو لا يعثـر على شيء جديد في «اوديب ملكـا» وانما هـو بـالاحـرى يكتشـف ان قتل والـد المرء والتـزوج بأمـه لا يقتصر على اوديب

وحده.

وباختصار، فانه يفشل بدوره في التمييز بين الأسطورة القديمة وبين معالجة سوفوكليس لها. والسمات الوحيدة للتراجيديا التي تبرز في تعليقاته هي السمتان اللتان يمكن ان نجدهما في اي معالجة للأسطورة. وفي اقصى الأحوال، فقد قام بتفسير جاذبية الاسطورة. غير انه فيما يتجاوز ذلك لم يقترب من القيام بقراءة لتراجيديا سوفوكليس.

(٢٢) السياق التاريخي

كتب اثنا عشر شاعرا اغريقيا، على الأقل، الى جانب سوفوكليس تراجيديات عن أوديب، لم يُقَدَّر لها ان تصل الينا (٨). ومن بين هؤلاء الشعراء اسخيلوس الذي لم تبق لنا من ثلاثيته عن أوديب غير المسرحية الثالثة الموسومة ب «سبعة ضد طيبة» (فقدت مسرحياته «لايوس»، «اوديب» والساخرة «الهولة») ومنهم كذلك يوربيديس، وميليتوس، أحد الذين وجّهوا الاتهامات الى سقراط. وعند الرومان كتب سينيكا Seneca تراجيديا عن أوديب، وكذلك كتب عنه يوليوس قيصر (٩)، الذي يقال ايضًا انه حلم بأنه يضاجع أمه (١٠) وبين الفرنسيين عاد كورني Corneille الى هذا الموضوع (عام ١٦٥٩) بعد وفاة ابيه بوقت قصير. وفي التاسعة عشرة من عمرة كتب فولتير Voltaire تراجيديته الاولى عن أوديب (عام ١٧١٨). وفي الصياغة التي قدمها فولتير لا تحب جوكاستا قط أيًا من لايوس او أوديب، وانما هي تحب — في لمسة فرنسية خاصة — رجلاً ثالثًا، هو فيلوكتيتيس، ولا تعرف السعادة مع أوديب. ومن بين المؤلفين الاخرين لمسرحيات عن اوديب جون درايدن* J. Dryden ناثانيل لي ** N. Lee (بالتعاون فيما بينهما عام ١٦٧٩) وكذلك هيجوفون هوفمنتال *** H. Hofmannethal(١٩٠٦). وقد تساعد هذه الحقائق في زعزعة الافتراض المسبق العنيد القائل بأن «أوديب» سوفوكليس هي وحدها التراجيديا التي تدور حول أوديب، وان العقدة التي أبدعها هي «العقدة بالمعنى المطلق».

ومما له اهمية جوهرية على الصعيد المنهاجي ان نقارن عقدة الشاعر بالمعالجات السابقة للمادة نفسها،

* درايدن: جون (١٦١١ ـ ١٧٠٠) شاعر وناقد انجليزي، يعد من أبرز كتاب الدراما في عصر الاصلاح. الف وحده او بمشاركة آخرين ٣٠ مسرحية مختلفة، وكانت مساهمته الاكثر بروزا في المسرح الانجليزي هي الدراما البطولية، التي قدر لها ان تنمو وتزدهر ثم تتراجع معه (هـ. م)

* * لي: ناثانيل «حوالي ١٦٥٣ ـ ١٦٩٢) كاتب مسرحي انجليزي، الف عدداً من التراجيديات حول موضوعات من التاريخ القديم، اشهرها« الملكات المتنافسات» و«موت الاسكندر الأكبر».

(هـ. م.)

* * * هوفمنتال: هيجوفون (١٨٧٤ ـ ١٩٢٩) شاعر وكاتب درامي نمساوي. حقق نجاحاته الاولى مع تقديم مسرحيته «الكترا» (١٩٠٣) في برلين، وأعقبتها «أوديب والهولة» في ١٩٠٥، ثم «الملك أوديب» في ١٩٠٧ و«السبتيس» في ١٩٠٩. لم تحظ أعماله بقدر كبير من الانتشار خارج بلاده، وان كان اسمه قد اقترن عالميًا بصفة عامة بأوبرات ريتشارد شتراوس.

(هـ. م.)

لكي نكتشف ، اذا كان ذلك ممكنًا ، أصـالته وابتكاراته ، ونقاط تشديده المميـزة ، ولسوف نكتفي هنا بعدد محدود من النقاط البارزة .

توجـد أقدم الصيـاغات المعروفـة لنا لقصـة اوديب في «الالياذة» «الأوديسـة» وهي تختلف بصورة ملحوظة عن عقـدة «أوديب» . وتتألف الصورة الأكثر اسهابًا من عشرة أبيـات (٢٧١ ـ ٢٨٠) ترد في النشيد الحادي عشر من «الأوديسة» حيث يصف اوديسيوس هبوطه الى العالم السفلي :

عندئذ رأيت أم اوديب ، الجميلة أبيكاست ،
التي كانت فعلتها الكبرى ، المقترفة دونما ادراك منها ، هي الزواج
من ولدها ، الذي بعد ان ذبح أباه ، اقترن
بها ، وفي التو أعلنت الآلهة ذلك بين البشر .
لكنه ظل في طيبة الأثيرة وحكم الكادميين
متجشما الالام حسب مشيئة الارباب القاتلة ،
فيما هبطت هي الى ما وراء بوابات هاديس القوية المرتجة ،
متدلية من انشوطة علقت في عارضة سامقة ،
قهرها الحزن ، لكنها خلفت له عذابات لا نهاية لها ،
حاكتها ربات انتقام الأم

هنـا تصبح الهوية الحقيقيـة لأوديب معـروفـة «في التو» (١١) عقب زواجـه ، ومن المفترض أنـه لا أطفال هناك فجوكاستا «التي تُدعى هنا ابيكاست» تشنق نفسها ، كما في صياغة سوفوكليس اللاحقة ، لكن اوديب يظل ملكًا على طيبة ، رجلا وهبت حياته للالام .

تضيف «الأليـاذة» التي تسبق «الأوديسـة» تـاريخيـا لمسـة اضـافيـة اخـرى . ففي النشيـد الثـالث والعشرين ، حيث توصف الالعاب الجنائزية ، يعرف احد المتبارين بأنه ابن «رجل جاء الى طيبة لحضور جنازة أوديب حينما سقط ، وهناك برز الكادميين جميعا» ، (٦٧٩ ـ ٦٨٠) والمتضمن هنا بالغ الوضوح ، فبعد ان حكـم أوديب طيبة عـدة سنوات لقي مصرعـه في معركـة ، وأقيمت له جنـازة كبرى في طيبة وألعاب تماثل تلك التي اقيمت لباتروكلوس ، وأتت «الالياذة» على ذكرها .

لا يرد اسم اوديب في أعمال هزيود Hesiod الباقية ، الا مرة واحدة ، وبطـريقة عابرة «١٢» ولكن بين شذرات ما يسمى بـ «فهارس النساء» نجد ثلاث فقـرات متطابقة على وجه التقـريب . مؤداها ان «هـزيود يقـول انـه حينما مـات اوديب في طيبة ، جـاءت ارجيـا ابنـة ادراستوس مع اخـرين لحضـور جنازته» . (١٣) وهذا كله أبعد ما يكون عن كل من خاتمة «اوديب ملكا» و «اوديب في كولونا» .

اننا لا نعـرف الا القليل عن الملاحم المفقودة التي كتبهـا الاغريق حول مـوضوع واحـد ، أي حول طيبة وأوديب . ولكن في المجموعة الأخيرة نجد أن ايروجانيا ، زوجة اوديب الثانية ، هي التي انجبت

لـه أطفـالـه (١٤) وبينما يتسق هذا مـع ما يقـولـه هـوميروس، فـان الفـارق بين هذا وبين مـا يقـولـه سـوفـوكليس يبـدو هـائلاً. وفي مجمـوعتي الملاحم كليهما، كما هـو الحال كـذلك في «الفينيقيـات» ليوربيديس يتقاعد أوديب في النهاية ولا يمضي الى المنفى.

وربما كانت كلمات قلائل، مما بقي في صورة مقتطف من «الاوديبوديا» ستمضي أكثر من أي مجادلة مستفيضة بـاتجاه تفجير المفهوم الشائع، القائل بـأن قصة سوفوكليس هي «القصـة» وانه ما من حـاجة تدعو الى التمييز بين عقدة وبين الأساطير القديمة: الهولـة «قتلت هيمون الابن العزيز لكريون الطاهر الذيل» (١٥) ان هـذا ينبغي أن يقنع كل الذين يعـرفون «انتيجونـا» سوفوكليـس بالحرية الـوافرة التي حظي بها الشاعر في استخدامه للتقاليد العتيقة.

ونجد عند بندار **Pindar** اشارة عابرة الى «حكمة أوديب» (١٦) وكذلك فقرة عن القدر، يضرب فيها اوديب كمثال، وان لم يرد ذكره بالأسم:

واجه لايوس ابنه الذي حم قدره

فذبحه ابنه محققا الكلمة

التي سطرت منذ زمن بعيد في بايثو. (١٧)

وهنا نقترب من الصياغة الرائجة للقصة بتأكيدها على القدر.

اننا لا نعرف من ثلاثيـة اسخيلوس الا المسرحية الثالثة، التي يتم التشديد فيهـا على موضوع الذنب المتوارث: فالأبناء يدفعون ثمن خطايـا الأب، وقد تلقى لايوس تحذيراً من انجاب الابناء، ويبدو ان ذلك كان الخيط الـذي امتد عبر الثلاثيـة بكاملها. وربما نجـد انه عند اسخيلـوس تم للمرة الاولى رد اطفال أوديب لارتكابه الزنا بالمحارم مع امه (١٨).

وقد فقدت تراجيديا «اوديب» ليوربيديس، لكننا نجد أنه في شذرة بقيت لنا يفقد اوديب بصره على يـد خدم لايـوس، وليس بيديـه هو. وفي «الفينيقيـات» ليوربيـدس تختصر القصة كـذلك في مقدمـة جوكاستا (١٠ وما بعده)، وتضيف خطبة أوديب قرب نهاية المسرحية تأكيدا قويا على القدر «١٥٩٥ و ١٦٠٨ و ١٦١٤» ولكن هذه المسرحيـة متأخرة زمنيًا عن «اوديب» سـوفوكليس، وتجسد الصيـاغة الباقية لنا بعض إضافات القرن الرابع قبل الميلاد.

ان هـذه المقارنـات تسمح لنا بأن نضع يـدنا على الأصـالـة الهائلة لمعـالجة سوفـوكليس، وقد كـان بمقدوره أن ينقل تعذر تجنب القدر الى مركز عقدتـه، لكنه لم يقم بذلك، وهو اذ يضغط احداث عمر بكـامله في سـاعات قـلائل فإنه يجعل من اوديب سـاعيًا وراء الحقيقـة، والصراعات التي تـدور في تراجيديته لا الصراعات الجلية، وانما الصـدامات بين أوديب الذي يطلب الحقيقة وأولئك الذين يبدو له معرقلين لسعيه وراءها. ان «اوديب» سوفوكليس يطل علينا شخصية رائعة، متماسكة، وفاتنة، لم تنتزع من أساطير الماضي، وانما صاغتها عبقرية الشاعر.

تتمثل المشكلة التي ينقلها سوفوكليس الى القلب في كيفية ظهور الحقيقة فيما يتعلق بأوديب في نهاية المطاف. وتلك نقطة لم يقدر لهوميروس وبندار وربما كذلك اسخيلوس ويوربيديس ان يقولوا عنها شيئًا. وقد كانت الصيغة الواردة في «اوديبوديا» مختلفة تمام الاختلاف عن صيغة سوفوكليس (١٩). ويعتقد كارل روبرت C.Robert (٦٢) ان الشق القاسي لقدم اوديب حينما حمل الى البرية لم يؤد اي وظيفة من أي نوع، باستثناء تقديم علامات للتعرف، كما يتضح بعد ذلك. ولا بد أنه قد وصل الى طيبه وقدماه وكاحلاه مغطاة، ومن المحتم ان (جوكاستا) قد تعرفته خلال احدى الليالي الأولى لزواجهما. ويعتقد روبرت ان هذا كان مفترضًا عند هوميروس، لكن عددًا محدودًا من قراء «الأوديسة» هم الذين يستنتجون ان جوكاستا هي التي تعرفت اوديب.

انني أسلم بأن اهم وظائف شق قدمي اوديب كانت يقينا تقديم ايضاح لاسمه الذي كان، شأن عبادته، يسبق زمنيا سلسلة الملاحم التي تدور حوله. وعلى الرغم من ان «متورم القدمين» ربما كانت الاصل الصحيح للكلمة، فان من المحتمل ان قصة شق القدمين كانت متأخرة زمنيا نسبيا. ومن المحتمل ان يكون هناك اصل للاسم مختلف تمام الاختلاف ــ قد يذهب تفكير المرء الى عضو الذكورة، او الى التفسير البارع الذي تقدم به امانويل فيليكوفيسكي I. Velikovsky في كتابه «أوديب واخناتون: الأسطورة والتاريخ» (الصادر في ١٩٦٠) ٥٥ وما بعدها.

في التلاعبات العديدة بالاسم في «اوديب» سوفوكليس (٢٠) لا تبرز لفظة oidea (بمعنى يتورم او متورم) لكن لفظة oida (بمعنى يعرف) تبرز مرارا وتكرارا. وربما يحتمل ان تكون تركيبة «قدم ــ المعرفة» هي الاصل غير الصحيح للكلمة، فان القصة القائلة بأن اوديب قد حل لغز الهولة، وهو اللغز الذي يدور حول الاقدام، ربما تمثل محاولة اخرى لتفسير اسمه. وربما كان اللغز قديما، ولكن غرسه في المواجهة بين اوديب والهولة على نحو لا يقل عن شق القدم، يرجع زمنيا، اذا ما كنت على صواب، الى الوقت الذي أعقب هوميروس (٢١). واذا كان الأمر كذلك فان سمتين من اشهر سمات الاسطورة يتضح انهما أدخلتا في وقت متأخر نسبيًا لتفسير اسم «أوديب»، وربما كان من الدوافع الكامنة وراء إفقاد اوديب البصر في المرحلة ما بعد الهوميروسية تحقيق التوافق بينه وبين اللغز، فنحن نراه يمشي على قدميه، ويتم تذكيرنا بالطفل الذي لا حول له ولا قوة والذي لم يكن بمقدوره بعد المشي على قدميه، اما الان فاننا نراه كذلك وهو يتكىء، على عصا، فاذا هو يدب على ثلاث، كما عبّر اللغز.

ويجرى، بالطبع في «اوديب» سوفوكليس التسامي بكل المؤثرات التي تبناها من الأساطير واضفاء الطابع الروحي عليها، ومن الواضح ان صياغة سوفوكليس للتعرف هي صياغة اصيلة تنسب اليه. ولا يؤدي شق القدمين دورا فيه. ومن المؤكد أن افتراض فرانسيس فيرجسون F. Fergusson ان اوديب سوفوكليس كان يعاني من «عرج كاشف للأسرار» (٢٢) هو افتراض لا صحة له. ففي «أوديب ملكا» تأتي جوكاستا على ذكر الكاحلين المشقوقين لاوديب في خطاب قصد به بعث الطمأنينة

في نفسه (٧١٧ وما بعده)، فـلا يصيبه اضطراب من جراء هذا التفصيل يفوق مـا تشعر هي به، ومن الواضح ان سوفوكليـس لا يريدنا ان نفترض ان أوديب يعرج. ففي تراجيـديته لا يعتمد التعرف على مثل هذا المفتاح الجثماني.

فلنكتف بهذا القدر فيما يتعلق بمن سبقـوا الشاعر. وقبل ان نستكشف البعـد الفلسفي لـ «أوديب ملكا» يبقى سؤال تمهيدي اخير: هل للتراجيديات الست الأخرى لسوفوكليس الباقية لنا أهمية؟ ان لها أهميتهـا، لكن المسرحيتين الأخـريين ضمن مـا يسمى بمسرحيـات طيبـة لا تفوقـان في الأهميـة بـاقي المسرحيات الأخرى.

لم تشكل «أوديب ملكا «و «أوديب في كولونا» و «انتيجونا» ثلاثية. ولم يكتب سوفوكليس ثلاثيات بالمعنى الذي تعتبر بـه «الاورستية» ثلاثية. وبينما كانت ثلاثيات اسخيلـوس تقترب عادة من مسرحية تقع في ثلاثة فصول، قدم سوفوكليس ثلاث تراجيديات واحدة عقب الأخرى، دونما ارتباط محدد، وكان الشاعران كـلاهما يختتمان بمسرحية ساخرة. فضلاً عن ذلك، فقد قـدمت «انتيجونا» لأول مرة حوالي عـام ٤٤٢ ق. م. وعرضت «أوديـب ملكا» لأول مـرة حوالي عام ٤٢٥ ق. م. (التـاريخ غير مـؤكـد (٢٣) حينما كـان الشاعـر في السبعين من عمـره، على وجـه التقـريب، وعـرضت «اوديب في كولونا» بعد وفاة الشاعر، اذ كان قد اتمها في عام ٤٠٦ ق. م. قبيل بلوغه التسعين من العمر. وكانت كل تراجيديا جزءا من ثلاثية مختلفة.

كان سوفـوكليس يتمتع بشعبية هائلة. وقد فـازت ٩٦ من مسرحياته البالغ عـددها ١٢٠ مسرحية بـالجائزة الاولى، الامر الـذي يعني انـه قد فـاز اربعًـا وعشرين مرة، حيـث ان كل فوز يشمل ثـلاث تراجيديات ومسرحية ساخرة. وفازت مسرحياته الاخرى كلها بالجائزة الثانية، فلم يحدث قط ان جاء ترتيبه في المركز الثـالث. ولكن في العام الذي قدم فيه «اوديب ملكا» فاز بـالجائزة الثانية فحسب، بعد ان انتزع منه الجائزة الاولى فيلوكليس ابن شقيق اسخيلوس (٢٤).

وقد كان من المحتم في ضـوء عدد المسرحيات التي كتبها سوفوكليس ان يعـود بين الفينة والفينة الى الأساطير ذاتها التي سبق ان تناولها، فقد كانت المادة التقليديـة محدودة للغاية وتناول شعراء التراجيديا مرارًا وتكرارًا العائلات نفسها. وحينما يعود كاتب مسرحي الى عائلة كتب عنها من قبل فان مسرحياته السابقة لا تغل يديه بأي حال من الاحوال. ولما كنا نعرف من مسرحيات يوربيديس ثلاث اضعاف ما نعرفه تقريبًـا من مسرحيات اسخيلوس او سوفوكليس، فمن السهل ان نصـور هذه النقطة من خلال اعماله: لا تنتمي مسرحيته الرائعة «الكترا» ومسرحيته الاقل مستوى «اورست» احداهما الى الاخرى، كما ان مسرحيته «الطروداديات» والشخصيات التي تظهر في العديد من مسرحياته «هيكوبا» و«هيلين» و «اندروماخي» رسمت بطريقة مختلفة تمام الاختلاف بين الفينة والفينة.

يمكننا كـذلك العثور على أمثلة صارخـة عند سوفـوكليس، فاوديسيوس في مسرحيته «ايـاس» هو

صورة النبل ذاته، بينما اوديسيوس في مسرحيته «فيلكوكتييس» يمثل صعيدا مختلفا أخلاقيا. اذا كانت «انتيجونا» (٥٠ وما بعده) تشير الى ان اوديب ما ت حينما فقأ عينه، فان هذه التراجيديا لن تكون متسقة بالمرة مع تراجيديتي أوديب اللاحقتين، لكن هذا التفسير موضع مناقشة (٢٥) غير ان هذه الأبيات لا تتسق على الأقل مع «اوديب في كولونا» (٢٦).

وباختصار فان «اوديب ملكا» شأن كل تراجيديا من تراجيديات سوفوكليس الباقية، مكتفية بذاتها، وينبغي تفسيرها من داخلها. ولكن بعد ان يغامر المرء بتقديم تفسير فانه قد يتساءل عما اذا لم يكن قد خضع لاغراء قراءة افكاره وتجاربه الخاصة في قلب العمل. عند هذه النقطة فان افضل ضمان ضد عمليات الخروج على السياق التاريخي المنتمية الى هذا النوع هو أن نرى ما اذا كانت أعمال الشاعر الاخرى تؤيد او تناقض مكتشفات المرء ومن الواضح ان هذا الضمان تتضاعف ضرورته اذا ما تجاوز المرء التراجيديا ليتحدث عن تجربة الشاعر في الحياة.

لسوف اقدم تفسيراً لـ «اوديب ملكا» يلفت الانتباه الى خمسة موضوعات محورية. ولا شك ان هناك موضوعات اخرى، لكن هذه الموضوعات الخمسة تبدو مهمة ومثيرة بصورة استثنائية.

(٢٣) افتقار الانسان الشديد الى الأمن

تعد «أوديب» في المقام الأول مسرحية تدور حول افتقار الانسان الشديد الى الامن. وأوديب في هذا يمثلنا جميعًا. وقد تقول: انني لست مثله، فموقعي مختلف. ولكن كيف يمكنك ان تعرف؟ لقد ظن بدوره ان موقفه كان مختلفا، اذ كان ذكيا بصورة استثنائية. وعلى عكس الجميع، قام بحل لغز الهولة عن الوضع الانساني، لقد كان حقًا «اول الرجال» (٣٣).

وفي مسرحية حافلة بضروب التهكم على هذا النحو هل يمكننا التأكد من ان سوفوكليس كان ينظر حقًا الى اوديب باعتباره «اول الرجال»؟ ان ارسطو في نهاية المطاف كان، فيما يبدو، يعتبره نموذجًا بين بين، لا هو بالشرير والخبيث ولا هو بالمتميز في الفضيلة والورع. وقد ردد الباحثون صدى هذا التقدير على مدار العصور. هكذا فان جيلبرت نورود G. Norwood يقول في كتابه عن «التراجيديا الاغريقية» ان اوديب هو أفضل شخصية مرسومة عند سوفوكليس. ليس تقيًا بصورة خاصة، وليس حكيماً على نحو متميز» (٢٧).

لدينا سبع تراجيديات لسوفوكليس. وأوديب هو بطل اثنتين منها. فماذا عن ابطال سوفوكليس الاخرين؟ هل كانوا شخصيات وسيطة لا هي بالخبيثة ولا هي بالمتميزة؟ اذا بدأنا بـ «ياس» اقدم هذه المسرحيات وجدنا ان الخطاب الاخير ينتهي على هذا النحو: «لم يكن هناك قط رجل اكثر نبلاً منه» وبعد ذلك تختتم الجوقة بقولها:

كثير هو الذي قد يتعلمه الفنانون بالنظر
لكن ما من احد يمكنه، قبل ان يراه،

وهذه الموضوعات هي، على وجه الدقة، تلك التي نجدها في «اوديب» فالبطل هو أبعد ما يكون عن الشخصية الوسط، يعد اكثر الرجال نبلاً، لكنه يهوي فجأة وعلى غير انتظار الى حضيض البؤس الكامل والخراب، وهذا يعلمنا أنه ما من احد منا يمكن ان يكون على يقين من الكيفية التي سينتهي بها (قارن ١٣١).

اننا لا نرى انتيجونا قط سعيدة وفي خير حال. وعلى الرغم من القاعدة المقررة التي يرسيها ارسطو، فان الفعل او الحدث في «انتيجونا» لا يمكن ادراجه ضمن اي من انماطه الاربعة، فهي تنتقل من البؤس المطلق الى نهاية ينفطر لها القلب، لكنها نبيلة، وهي بالتأكيد ليس شخصية وسيطة، بل قد تتفق مع هيجل الذي اعتبر انتيجونا السماوية أعظم شخصية ظهرت على وجه الارض» (٢٨).

في مسرحية «التراقيات» يوصف هرقل بأنه «انبل انسان اظلته الحياة ولن تشهدوا نظيرا له ابدا»(٢٩)، وموضوع افتقار الانسان الشديد الى الامن يبدو اكثر بروزا (٣٠) وتبدأ التراجيديا حتما بالقول القديم: انك لا تستطيع ان تحكم على حياة انسان الا بعد ان يموت، على الرغم من ان ديانيرا، زوجة هرقل، تضيف في التو انها تعرف ان حياتها مترعة الاحزان، وهي ليست مّبرزة في الفضيلة فحسب، وانما هي الى جوار انتيجونا وبعض بطلات يوربيديس تعد من اكثر النساء نبلاً في الأدب العالمي. وهي تقدم بالفعل على الانتحار في يأس مطلق.

في «الكترا» يقال مرة اخرى عن البطلة صراحة: «هل وجد قط من هو على مثل هذا النبل...؟» (١٠٨٠) وسوفوكليس يحرص على ان يقول لنا صراحة انه كتب التراجيديات عن عذابات رجال ونساء يتميزون بالنبل بصورة استثنائية. وقد كان شأن مؤلف «سفر أيوب» ابعد ما يكون عن الاعتقاد بأن الافضل يعانون اقل، بل الامر على العكس من ذلك، فقد أوضح انه بينما يميل من هم اقل تميزا الى النأي عن المعاناة في صورها القصوى، مثل اسمينا في «انتيجونا» وكريسوتيميس في «الكترا»، فان من هم أكثر نبلا ينجذبون بصفة خاصة الى أعظم ضروب المعاناة.

وهذا صحيح حقًا بصورة تكاد تكون حرفية، على الرغم من انه لا ينبع من وصف ارسطو التفصيلي للرجل العظيم الهمة في «الأخلاق» «٤ : ٣». واذا كنا نجد جوهر النبل في مزيج من الشجاعة الفائقة والحساسية الاستثنائية، فانه ينبني على ذلك ان الشخصيات المنتمية الى هذه النوعية ستواجه غالبًا معاناة هائلة. وتراجيديات سوفوكليس تعالج ضروب المعاناة التي يتعرض لها الرجال والنساء الذين يتميزون بشجاعة فذة، وكذلك بأنفس شاعرية بصورة عميقة. وليس هذا بالخاصية التي تقتصر على سوفوكليس، فأبطال شكسبير كذلك يتصفون بالامرين معًا، لكن شكسبير، ربما بتأثير غير مباشر من «فن الشعر» لارسطو، اضفى على بعض أبطاله ما يمكن ان نفسره على أنه سقطات تراجيدية. اما سوفوكليس فمن حسن حظه انه عاش قبل أرسطو.

تصور «اوديب ملكا» السقوط المفاجىء وغير المتوقع من عليـاء السعادة والنجاح الذي يتعرض له «اول الرجـال (٣١) وهي في هذا تشبـه «أياس» لسـوفوكليس، لكن بتـأثير أعظم لا وجه لمقـارنته، والمسرحيـة تتميز بصـورة هائلـة في كل شيء على وجه التقـريب. فلا يملك المرء الا ان يتـذكر أيـوب والملك لير. وفي ضوء المسرحيات السبـع الموجودة بين أيدينا، فليس هناك شـك في ان افتقار الانسان الشديد الى الأمن قد شكل جزءا من تجربة حياة سوفوكليس.

(٢٤) عمى الانسان

«أوديب» هي في المقـام الثاني، تـراجيـديا عمـى الانسان. وتتمثل السخـريـة الهائلة للعنـة أوديب العظيمة (٢١٦ وما بعده) في عماه عن هويته. وهـو في موضع لاحق يوبخ تبيزباس لعماه، لا، بالمعنى الحرفي فحسب، وانما لصممـه وعمى روحه، على الـرغم من ان تيريزيـاس يرى في الحقيقـة ما يعجـز اوديب عن رؤيته. وعندما يدرك أوديب في نهاية المطاف وضعه فانه يفقأ عينيه.

مع ذلك، فانه لا يعجز عن رؤية هويته فحسب، وانما عماه يشمل كذلك اولئك الذين يحبهم كأشد ما يكون الحب: زوجته وأمـه وكذلك اطفاله وبالطبع اباه، هويتهم وعـلاقته بهم، وقد يبدو ان عمى اوديب الـروحي، على نحو لا يقل عن عماه العضـوي في نهاية المسرحيـة، مقتصر عليه وليس ظـاهرة شاملـة. ولكن التأثير الفذ لهذه التراجيـديا يرجع، الى حـد كبير، الى الحقيقة القـائلة بأن عمى أوديب يمثل الوضع الانساني.

لقد سبق لي، في غير هـذا الموضع، الذهاب الى القـول بأن: «لغز الحب لا يتمثل في ان الحب ينبغي ان يؤمر به، ولكن في أن هناك معنى يغدو بـه من اصعب ما يكون ان يحب المرء اولئك الذين هم اقرب الى قلبـه واصـدار الامر للنـاس بأن يضعـوا انفسهم في مـوضع اخـوانهم والتفكير في افكار ومشـاعـر ومصالح الاخـرين يخلق معنى رائعا» (٣٢). ولكن حتى أكثـر الناس حكمـة وأشدهـم ذكـاء والذين يفهمون الوضع الانساني خيراً من الجميع يفشلون بصـورة نموذجية في فهم من هـم اقرب الناس اليهم وآثرهـم عندهم لأنهم أكثـر ارتباطا بهم علي الصعيد العاطفي من ان يحققـوا هذا الفهم، واوديب الذي قام بحل لغز الهولة بادراك انه يصور الـوضع الانساني، وان الاجابة هي «الانسان» وأوديب الذي كان «اول الـرجـال» والـذي استطاع تخليص طيبـة من الهولـة، بينما لم يستطيع حتى تيريـزيـاس العـّراف والحكيم القيام بذلك، يحل الحزن بساحته لأنه لا يفهم العلاقة التي تربطه بأولئك الذين يحبهم بأقصى قدر من الإعزاز.

ليس هذا جانبًـا من التراجيديا لم يلحظه فرويـد فحسب، وانما فرويد نفسه في هذا المجـال يدعو الى المقارنـة بينه وبين أوديب. ويذهب ارنست جـونز، في الجزء الاخير من سيرة حياة فرويـد، الى القول بأن سانـدور فيرينتشي واوتورانكـه اللذين كانـا على الصعيد الشخصي اقـرب طلاب فرويـد اليه كـانا رجلين مريضين. وتلك نقطة مهمة بالقطع بطريقة لم تخطر لجونز قط على بال، فهو يهدف الى إظهار ان

هربهما كان راجعًا الى افتقارهما الى الصحة العقلية، لكن هناك نتيجة اخرى اكثر تميزا نجدها كامنة في البرهان الذي يقدمه: فالاستاذ القدير، الذي فهم النفسية البشرية اكثر من اي شخص اخر عجز عن ادراك الاضطرابات النفسية للطالبين اللذين أحبهما اكثر من غيرهما. وفي هذا الصدد فان فرويد، شأن اوديب، كان مثالا يضرب. واوديب هو بالفعل ممثل للوضع الانساني بأكثر مما كان فرويد يعتقد.

ان تراجيديا« أوديب» تملك علينا مشاعرنا لأننا وفق تعبير ديترونوم، كي (١٩/ ٢٠) «نسمع ونخاف» ولو ان عمى أوديب كان شيئًا يقتصر عليه: غريبا كالغرابة التي يبدو بها مصيره، لما أخافنا. ولكننا نحس، أيا كان عدم وضوح هذا الاحساس، بأننا نحن انفسنا لسنا في وئام على نحو يوثق به، مع اولئك الذين هم اقرب الناس الينا. بأي درجة من الدقة نعرف من نقترن به؟ الى اي حد يمكننا التيقن من فهمنا لعلاقتنا بوالدينا؟ الا يمكن ان يتضح ان بعض قراراتنا جلب المحن لابنائنا؟.

يتمتع الكاتب الذي يتناول العلاقات التي يعايشها قراؤه ومشاهدوه بميزة واضحة على الكتاب الذي يصورون علاقات استثنائية يفتقر معظم الناس الى المعايشة الحميمة لها. فلا عجب ان معظم التراجيديات الأعظم تعالج علاقة العشاق فيما بينهم او علاقة الاباء بأبنائهم والأبناء بابائهم. وفيما يتعلق بالضرورة والرعب والفتنة الدائمة فانه ما من مسرحية تفوق «الأورستية» و «او ديب» و «هاملت» و «لير» وما من رواية تفوق «الاخوة كرامازوف» و «انا كارنينا».

سيكون امرًا لا طائل وراءه ان نتساءل عما اذا كان عمى الانسان، شأن افتقاره الشديد للأمن، هو بالمثل امر محوري في تراجيديات سوفوكليس الاخرى. فمن الجلي انه ليس كذلك. فعمى اوديب العضوي ينحيه جانبًا، ومن السمات «المميزة» لهذه المسرحية أنها تراجيديا عمى الانسان. (٣٣).

يبدو عجز كريون في مسرحية «انتيجونا» عن فهم ولده هيمون، وعن التنبؤ بانتحار زوجته مثالا قريبا مما يقدمه اوديب، لأنه ليس هناك افتراض من اي نوع في المقام الاول بأن كريون هو اكثر الرجال حكمة او أنه هو وحده الذي يتميز بالفطنة فيما يتعلق بالوضع الانساني، بل الأمر على العكس من ذلك، فمن الواضح منذ البداية أنه ليس حساسًا ولا لماحًا بصفة خاصة. وبالطريقة ذاتها يختلف عمى اليأس في غمار غضبه قبيل بدء تراجيديا سوفوكليس عن عمى اوديب، وتعد «التراقيات» لسوفوكليس اقرب قليلاً الى «أوديب» في هذا الصدد، ذلك ان ديانيرا، زوجة هرقل، تبدو غير عادية في كرمها وتقمصها العاطفي، وفي النهاية يرفع هرقل ربا بين الأرباب، غير انها تقتله دونما إدراك منها، ويفشل فشلا تاما في ادارك عذابها.

تبدو احدى الاستبصارات النفسية التي تبرز في «اوديب» لافتة للنظر بالقدر ذاته في «انتيجونا» و «التراقيات»: فالغضب يمكن ان يجعل المرء اعمى. ومن الواضح ان سوفوكليس قد أذهلته الحقيقة القائلة، بأن الشخص الذي يستثار غضبه سيفشل في فهم ما يقال له بوضوح.

غير ان الغضب لا يبرر تمامًا عمى اوديب في مواجهة اتهامات تيريزياس الصريحة، بل ان بعض

القراء يشعر بأن اوديب يستحق اللوم في هذا الموضع او انه «مرة واحدة وفي مواجهة الهولة اجتازت فطنة البطل الاختبار حقًا، بينما ضلت طريقها في الحالات الاخرى كافة» (٣٤) وأيا كان مدى اتساع الاقتناع بهذه الرؤية فان هذا ليس الاضربًا خطيرًا من ضروب سوء الفهم. ونحن لا ننصف اوديب ولا نسبر غور سوفوكليس، الا حين ندرك مدى تمثيل فشل اوديب لنا. وأياً كان رأي المرء في التحليل النفسي، فلن تكون هناك حاجة من اي نوع وبصورة واضحة لأي شيء شبيه به لو ان اولئك الذين يعانون من اضطراب على الصعيد العاطفي، كان بمقدورهم ان يتقبلوا الحقيقة بمجرد ان تقال لهم(٣٥) لكنها تجربة انسانية شائعة، يستطيع اي شخص ان يثبت صحتها في العديد من الحالات البارزة. أن يقال للمرء شيء له امر مختلف تمام الاختلاف عن القدرة على فهمه وتقبله. وطالما ان المرء ليس مستعدًا له، فإما ان يفشل في سماعه او يعجز عن فهم المراد منه او يسقطه عن طريق عدم الثقة في الشخص المتحدث.

بل ان هذه التجربة اكثر شيوعا مما اشير اليه حتى الان. فالمرء لدى قراءة رواية او مسرحية عظيمة مرة أخرى غالبا ما يجد امورا كانت قد فاتته في الأولى، على الرغم من ان من الواضح انها كانت هنالك «النضج هو كل شيء» (٣٦) والى ان نكون مستعدين للاستبصار فاننا نبقى «عميان».

اخيرًا، فان من الجدير بالملاحظة ان ارسطو، على الرغم من انهماكه في «التعرف» يظل على السطح بالنسبة له. فهو يناقش هذه الظاهرة كجزء من المهارة الفنية المسرحية وكوسيلة تستخدم في العديد من التراجيديات، وبأقصى قدر من الكفاءة في «اوديب» لكنه يعجز عن إدراك أن التعرف في هذه التراجيديا ليس أمرا مناطه الأسلوب الفني الرفيع فحسب، وانما هو، الى جانب العمى، ينتمي الى مادة المسرحية ذاتها.

كان مفهوم أرسطو للتعرف مفهوما حرفيا بصورة مبالغ فيها، وقد قال صراحة ان افضل تعرف هو تعرف الاشخاص. وقد رأينا حقا ان إلز ذهب الى القول بأن مفهوم أرسطو عن «الهمارتيا» لا يشير الى السقطة التراجيدية ولا الى مجرد الخطأ في الحكم وانما الى العجز عن تعرف احد الوالدين، او طفل، او اخ، او اخت. والاخفاق الاولي من جانب اورست والكترا في ان يتعرف احدهما الا في ثلاث من افضل التراجيديات الباقية لنا هو أمر هامشي بالنسبة للفعل او الحدث، الرئيسي. والعمى والتعرف المنتميات الى هذا النوع ليسا محوريين في التراجيديات الاربع عشرة الباقية من اسخيلوس وسوفوكليس، كما انها غير موجودة في بعض من افضل مسرحيات يوربيديس مثل «ميديا» و«هيبوليتوس»و «الطرواديات»، و«ايفيجينا في اوليس» هذا النوع من التعرف يفتقر عادة الى اي بعد رمزي او فلسفي. وفشل كليتمنسترا في التعرف على ولدها الى ان يكشف عن هويته قبيل قتله اياها او تعرف ايفيجينا على أخيها في «ايفيجينا في تاوريس» في الوقت المناسب حتى لا تقتله، لا تتم بسهولة معايشتها، باعتبارهما يمثلان البشرية.

هناك نـوع اخر من العمى بينيثوس في «الباخـوسيات» فيها هو يفشل في التعرف على القـوة وموضع العنصر الديرنيزوسي في الحياة الانسانية، ثيسيوس في «هيوليتوس» جاسون في «ميديا» وعمى اجاممنون عند اسخيلوس. ولهذا العمى طـابع اكثر شمولاً، ولكن ما من شخصيـة واحدة من تلك التي ضر بها هذا العمى تواجهنا باعتبارها تجسيداً للعمى الانساني على نحو ما يواجهنا اوديب عند سوفوكليس.

بمقـدورنـا ان نمضي متجـاوزين الاغـريق في هـذا الصدد، فـالعمى هـو امـر جـوهـري في بعض تراجيديـات شكسبير كذلك، وعطيل ولير يفشلان في رؤية اقرب النـاس اليهما على ما هم عليه. وفي «الملك لير» يتردد صدى هـذا المؤثر في العقـدة الفرعية التي يحكمهـا جلوسستر. وهـذا الموضوع ليس بالموضوع الذي يستسلم طـواعية للمعالجة التراجيدية، ذلك ان تراجيـديا العمي الانساني هي واحدة من النماذج الاصلية للتراجيديا، لكن الأمثلة الاخرى، بغض النظر عن مدى عظمتها، تبدو تنويعات تحفل بالكثير مما هو غير جوهري، بينما «اوديب ملكًا» هي مثال لتراجيديا العمى الانساني.

(٢٥) لعنة الشرف

«اوديب» هي ثالثًا تراجيديا «لعنة الشرف». وما من حاجة تدعونا هنا الى ان نناقش بالتفصيل الفرق بين الشرف honesty والاخلاص sincerity وأهمية التمييـز بين درجات الشرف على نحو مـا نميز بين درجات الشجاعـة. فبمقدور المرء ان يكون مخلصًا بمعنى ان يؤمن بما يقولـه، ومع ذلك تكون له معايير متـدنية للشرف. وأولئك الذين لـديهم معايير عـالية للشرف يتحملون قـدراً كبيراً من المتاعب لتحديـد الحقيقة، فهم لا يقنعون بأول اعتقاد قـريب، فيتمسكون به في اخلاص، وانما هم يتسـاءلون ويتحفظون، حتى حينما ينصحهم اخرون بوقف بحثهم.

إن أوديب، وهو أبعد مـا يكون عن الشخصية الوسيطة بالمعنى الـذي قصده ارسطو أي «ليس في الذروة من الفضل والعدل» (٣٧)، يعدّ متميزا في شرفه، وهو ليس حكيما على نحو فذ فحسب، وانما هو رجل تتملك ناصيته معـرفة الوضع الانساني على نحو يفوق غيره من البشر، ومن هنا فـانه الوحيد الذي استطاع حل لغز الهولة. وهو ليس أقل جدارة بالاعجاب من حيث رغبته التي لا تعرف التراجع في المعرفة واستعداده، لا بل اصراره، على تجشم عناء اكتشاف ما هو حقيقي.

وقد يحس القـراء المحدثون غير المتضلعين في الدراسـات الكلاسيكية بأن نسبة مثل هـذه الروح الى بطل من أبطال سوفوكليس تتضمن مفارقة تاريخية صارخة. لكن توسيديدس Thucydides الذي كان معاصراً لسوفـوكليس صاغ هذه المعايير بالكلمات ذاتها التي استخدمتهـا، على وجه التقريب ينفر معظم الناس أشـد النفور من تجشم العناء في السعي وراء الحقيقـة. ويسارعون الى الالتفات الى مـا هو ماثل بين أيـديهم (٣٨) وأوديب سوفوكليـس يشارك توسيـديدس شعوره، وان لم يشـاركه في ازدرائه الساخر للكهنة والعرافين (٣٩) وهذا لا يثبت بـالضرورة، على نحو ما يفترض معظم الذين كتبوا عن سوفـوكليس، ان الشاعـر كان يؤمن بـالكهنة والعـرافين. وقد كان بشـق الأنفس يظن ان السياسيين

المعاصرين ينبغي أن يسترشـدوا بهم . ففي نهاية المطاف ، كـان أبناء اثينا ، ومن بينهم أسخيلـوس ، قد خاضوا غمار القتال في ماراثون دون ان يكترثوا بكـاهنة دلفي التي كانت مناصرة للفرس ، وتبدأ عظمة أثينا زمنيا من ماراثون . لكن اوديب كان ينتمي الى العصر البطولي ، أي قبل قرون ، وقصته تعتمد على ايمانه بأن العراف ربما كان على حق ، وانه قد اتضح أنه كذلك .

ان سوفوكليس يحدثنا كيف أنه حينما ضايق سكير أوديب ، مشيرا الى أنه ليس ابن ملك المدينة ، راح أوديب يسائل أولا الملك والملكة اللذين طيبا خاطره ، وتابع المسألة بالفعل حتى دلفي . وبصورة مميزة فان الكاهنة ، « ارجعتني مصدودا عن المعرفة التي أقبلت ساعيا وراءها» لكنها أبلغته بدلا من ذلك بأنه كتب عليه ان يضاجع أمه وأن يقتل أباه ـ وذكـرت هذين الحادثين بذلك الترتيب ، وليس بالتتابع الذي سيتحققان به (٧٧٩ وما بعده) .

والأمر الأكثر أهمية من ذلك أن سوفوكليس يبني عقدته بكاملها حول سعي أوديب الذي لا هوادة فيه وراء الحقيقة ، على الـرغم من أن القصة القديمة لم تكن قصة عن الشرف على الاطـلاق . وهذا هو مـوضع مفارقتـه البـارزة للتقاليـد الأسطـوريـة . والمحرك الجوهـري للفعل أو الحدث في تـراجيديـا سوفوكليس ليس هـو القدر ، على نحو ما كان يمكن أن يكـون ، وانما بالاحرى عشق أوديب الجارف للحقيقة .

تبدأ المسرحية بطلب الكاهن ان ينقذ اوديب المدينة مرة أخرى ، ولكن من الوباء هذه المرة ، ويجيب اوديب بأن الكـاهن والجمع الذي تجمهـر وراءه لم يوقظـاه من نـوم كان يغط فيـه ، وانما هو قـد ارسل كريون منذ أيام الى دلفي لتحديد «بأي فعل او قول يمكنني انقاذ هذه المدينة» ويتلهف أوديب الآن الى عودة كريون ، لانه لا يستطيع صبرا على انتظار المعرفة .

حينما يأتي كـريون لا يلقي خطـابا مطـولا يصغي اليه أوديب صـابرا ، وانما يسـائله اوديب ممحصـا وينتزع منـه تدريجيا النبـوءة القائلـة بأن القتلة (بصيغة الجمع) الـذين قضوا على الملك الـراحل لايوس ينبغي العثـور عليهم وطردهم من المدينـة . وسرعان مـا يلوم أوديب كـريون لعـدم قيامـه بالمزيـد من التحقيق ، فيما يتعلق بمصرع الملك لايوس ، لدى وقـوعه قبل سنوات . ومتحرقا الى المعـرفة ، وبرغم العقبات ، لا يتعاطف مع اولئك الـذين لا يشاركونه هذا التحـرق . وهو يصب لعنته الكبرى على كل اولئك الذين يعرفون شيئًا عن جريمة القتل ويلزمون الصمت ، وكذلك بالطبع على القاتل نفسه . وما من حاجة تدعونا هنا الى التركيز على المفارقات الساخرة العديدة في ذلك الخطاب المذهل .

عقب ذلك ، تقترح الجوقة أن يبعث أوديب في طلب تيريزياس ، ولكن مرة اخرى يكون اوديب قد بعث في طلب العراف منـذ وقت طويل ، ويوشك صبره على النفاد لأن العـراف يتمهل على هذا النحو في القدوم . وحينما يظهر تيريزياس ، يشير الى اوديب بوقف التحقيق في الأمر ، لأن الحكمة امر رهيب حينما لا تجلب نفعًا الى رجل حكيم» (٣١٦ وما بعده) . ان هـذا الموقف يثير حنق اوديب . فالعراف لا

يشاركـه معاييره العـالية للشرف، وانما هو يبـادر بمطالبتـه بوقف البحث عن الحقيقـة لأنها لن تجديه نفعًا، كأنما أوديب كان يبحث عن الحقيقة لمنفعته!.

لا يكترث أوديب أدنى اكتراث بسعـادته، لكنـه على أية حـال ما كان يمكـن ان يكون سعيـدًا وهو يعرف أن سعادته تتـوقف على خداع النفس، وهو معنّي بشدة برفاه شعبه الـذي يتحمل المسئولية عنه باعتبـاره ملكه المتـوج عليه. وهو اذ يعـرف ان الوبـاء لن ينتهي الا بعد العثـور على القاتل لا يستطيع التوقف عن البحث، لا لشيء الا لأن العـراف يعتقد ان الحقيقة لن تجديـه نفعًا. وموقف تيريـزياس، بحسب ما يتراءى له، هو موقف مناف للعقل:

انك تعرف شيئًا لكنك ترفض الإفصاح عنه

أتراك ستخوننا وتلحق الدمار بالمدينة؟ (٣٣٠)

واذ يزداد غضبه تفاقما حيال رفض العراف الافصاح عما يعرف، يقول أوديب على نحو يمكننا تفهمه:

لو أنك كنت بصيرا

لأقسمت انك اقترفت هذه الفعلة وحدك (٣٤٨)

ففي نهاية المطاف، على أي نحو اخر كان بوسعه أن يفسر موقف تيريزياس؟

حينما يندلع غضب تيريـز زياس حيال هـذا التوبيخ، ويتخلى كلية عن قسمـه المتكرر بعناد بـالتزام الصمت حول مقتل لايوس، يصرخ: «انت من دنّس هذه الارض واستحق اللعنة» (٣٥٣) فيفترض أوديب أن العجوز لم يعد يدري مـا يقول، ويذهب الى ان تيريزياس الذي فقد منـذ زمن طويل ما كان يحظى به من تبجيل يصب اللعنـة عليه. وحينما يصيح العجوز: «انك قاتل الـرجل الذي تبحث عمن قتلـه» (٣٦٢) يعتقد أوديب أنـه يجمجم ليكظم غضبه العـاجز وليخفي الحقيقـة التي اصر طويـلا على حجبها. (٤٠) من هنا فـانه سرعان ما يسأل تيريزيـاس عما اذا لم يكن كريون، الذي بـدا كذلك وكأنه يتعمد التباطؤ، لم يضعه في اطار «مخططه» (٣٧٨). ففي نهاية الأمر، كان كريون قد أصبح بعد مصرع لايوس نائبًا للملك.

كل الصراعات التي تثـور في التراجيديا يولـدها سعي الملك وراء الحقيقة. وسيكون ممـا لا معنى له هنا ان نشق طـريقنا كـادحين عبر كل المشاهـد. وفي موضع لاحق تشير جـوكاستا على أوديـب بوقف التحقيق، وبصفة خـاصة في المشهـد الأخير الذي تظهـر فيه (١٠٥٦) ومـا بعد، وان لم يكن هـذا هو الموضع الوحيد الذي تفعل فيه ذلك. ومرة اخرى يقف اصراره شاهدًا على معايير الشرف الرفيعة التي يلتزم بها وعلى اهتمامـه بشعبه. وهذا الاهتمام جـدير بالـذكر لأن عددا كبيرا من النقـاد تحدث عن هذا الاصرار باعتباره سقطة، كما لو كـان بوسعه في أمانة مع نفسه ان يلبي توسـلات جوكاستا (سنعود الى هـذه النقطة من المبحث رقم ٢٦). لكن النقطـة السابقـة هي التي لا يكف سوفـوكليس عن التشديـد عليها. ان جوكاستا تناشده قائلة:

ان كنت تحمل لزوجتك اهتماما تمحضها اياه
فكف عن هذا البحث! فيّ ما يكفي من العذاب (١٠٦٠)

وكذلك:

آه، فلتقتنع بما أقول، أتوسل اليك!

لكن هذه التوسلات يقابلها رده الذي لا يعرف التردد: «لن أقتنع بعدم تمحيص هذا بجلاء» (١٠٦٥).

ويقاوم الراعي بدوره نداءات أوديب بالفعل، ويتوسل اليه حرفيا الا يلح في السؤال. وهذه القضية ترسم بوضوح مرارا وتكرارا: فتيريزياس وجوكاستا والراعي يحدثون أوديب بأن خداع النفس ورفض مواجهة الحقيقة قد يجعلان الانسان اكثر سعادة مما يجعله الشرف الذي لا يعرف الزلل، وهو يرفض كل هذه المشورات، باعتبارها باعثة على الازدراء. وهذا جزء من عظمة اوديب ومن استحقاقه لاعجابنا المشوب بالرهبة، وذلك على وجه الدقة لأنه من الصحيح ان الشرف الرفيع لا يجعل من الشريف عادة رجلا سعيدا.

ومن المؤكد انه مما يدخل في باب الثرثرة الرائجة أن «الشرف هو خير سبيل» ويؤكد سقراط وأفلاطون ان الفضيلة والسعادة صنوان، لكن هذا ليس صحيحا، اللهم الا اذا أعيد تحديد معنى هذه الاصطلاحات على نحو يصبح معه لغز سقراط صحيحا بحكم منطوقه. ورغم هذا كله، فان هذا اللغز ليس حيلة يلجأ اليها متحاور، وانما هو شأن الغاز العديد من الفلاسفة التي تلفت الانتباه الى حقيقة مهمة. فهناك نوع من الفضيلة مختلف تمام الاختلاف عن فضيلة أبطال هوميروس وسوفوكليس يتضمن هدوءاً يستعصى على الشقاء فلا يطاله. وقد جسّد سقراط، الذي كان أول من طرح هذا اللغز، هذا النوع من الفضيلة والسعادة، حتى وهو يمضي الى حتفه في السجن. وأصبح مصدر الهام لافلاطون والكلبيين والقورينيين وعقب ذلك ايضا للابيقوريين وفوق كل ذلك مصدر الهام للرواقيين. وقد قدم هؤلاء الفلاسفة مثلا عليا جديدة للبشرية. هي تنويعات على الموضوع الذي طرحه سقراط. وقبل سقراط بقرن من الزمان، علّم بوذا طريقة للحياة، امتزج فيها الهدوء والفضيلة كذلك. ولم تكن تجربة حياة سوفوكليس اقل عمقا من تجاربهم، لكنه اشاد بمثال انساني اخر.

ما من حاجة تدعونا الى الاختيار بين النزعة البطولية المترعة بحب الحرب التي نجدها في «الالياذة» والنزعة البطولية التقشفية عند الرواقيين، ولا حتى بين رباطه جأش سقراط الساخرة وتعاطف بوذا المتسامي في سلام. ويعد ابطال سوفوكليس اقرب الى ابطال هوميروس منهم الى الاخرين، ذلك انهم يسبرون غور كل ضروب الرعب الكامنة في العذاب الذي يوشك ان يستعصى على الاحتمال، لكن معركتهم يتم اضفاء الطابع الروحي عليها. وفي عصر الفروسية الهوميروسي كان المرء يحارب خصومه الذين قد يحمل لهم من الحب والاعجاب فوق ما يحمل لرفاقه، وذلك من اجل قضية لا يؤمن بها،

وكـان المرء يشترك مع نظـرائه في فضـائلهم. وفي «انتيجونـا» و «اوديب ملكـا» يختـار البطل والبطلـة فضيلتهما فيتعرضان للهلاك من خلالها.

وهما يشتركان مع الابطـال التراجيديين «كـافة» في شجـاعتهما وافتقارهما للحياة العـادية الـوضيعة المجردة من كل الطموحات الكبرى بالنسبة لمعظمهم. ولكن الفضيلة التي تختـارها انتيجونا باعتبارها شقاءها الذي لا نظير له هو نوع من الحب، بينما يختار اوديب الشرف. ورغم كل اعجاب سوفوكليس بالشرف، فقد كان يعرف كيف ان الـرجل الذي يتمتع بشرف لا نظير له يغرب عن كل البشر الاخرين ويطرد بعيدا واليأس يغمره.

ان المفهوم الشائع القائل بأن الاغتراب * Alienation هو ظاهرة حديثة على نحو مميز هو مفهوم لا سبيل الى الـدفاع عنـه. وأوديب سوفـوكليس هـو مثال لـلاغتراب عن الطبيعة، عن نفسـه، وعن المجتمع. فبعد القائه الى عالم لم يفترض قط أنـه سيوُلد فيه، يتم نبذه بصورة حرفيـة الى طبيعة معادية، وهو غـريب عن ذاته، وهـو من البعد عن التصـالح مع هذه الذات حينما يكتشف في النهـاية هـويته، بحيث ان الـدافع الاول الذي يهيمن عليـه هـو أن يمثل بنفسه ويفقأ عينيـه، بل انـه يود حقًـا لو كـان بمقدوره ان يسلب نفسه السمع، ليعزل نفسه كلية عن العالم وعن غيره من البشر (١٣٦٩ وما بعده). وأخيراً فانه يطلب نفيه من المدينة.

أترانا ننسب الى سوفوكليس اهتمامات كانت غريبـة عنه تماما؟ ان تراجيدياته «جميعها» هي دراسات في الاغتراب، رغم ان تراجيديات اسخيلوس ليست كلها كذلك. واياس وانتيجونا وديانيرا واليكترا وفيلوكتيتيس ينتقلون جميعا من العزلة الشديدة الى التغريب التام، والطابع المؤلم للعديد من اكثر مشاهد سوفوكليس تأثيرا يرجع في احـد جوانبه الى جهود الابطال النهائيـة التي لا طائل وراءها لخلق نوع من الروابط مع انسان اخر.

هل تشير اي من تراجيديات سوفوكليس الاخرى الى ان لعنة الشرف كانت جزءا من تجربة حياته؟ في مسرحيتين اخريين، بالإضـافة الى «أوديب نجد ان سوفوكليس يجعل من الشرف شيئًا جـوهريًا في العمل على الرغم من انه لم يكن يشكل جزءا من الاسطورة الاصلية، ففي مسرحية «فيلوكتيتيس» تبنى التراجيديا بكاملها حول معايير الشرف الرفيعة عند نيوتوليموس. ولا يمكن ان يكون اعجاب الشاعر بهذه الفضيلة اكثر جلاء. ومع ذلك فـان شرف نيوتـوليموس يؤدي الى خـاتمة تراجيـدية لا يمكن الا لمعجزة ان تحول دون وقوعها.

في «التراقيات» يشكل هـايلوس بن هرقل وديـانيرا الروح التي تحرك امه بدورهـا: «لن ادع شيئاً لا آتيه حتى اعثـر على الحقيقة كاملة» (٩٠). وفي مـوضع لاحق، يشدد مبعوث على مدى الايـلام الذي

---

* الاغتراب: راجع في هذا الصدد كتاب ريتشارد شاخت الموسوم بـ «الاغتراب» من ترجمتنا وإصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٠ ص ٦٣ وما بعدها. (هـ.م.).

يمكن ان تصل اليه الحقيقة «٣٧٣» وتصب الجوقة اللعنة على الخداع (٣٨٣) ويشير ليقاس رسول هرقل الى ان «التعبير عن الآراء ليس كالقول بما اثبته المرء على الاطلاق» (٤٢٥). وبينما تستجوب ديانيرا ليقاس فانها تؤكد انه على الرغم من ان الحقيقة تجلب المعاناة الا ان الحياة بدونها اكثر قسوة وفظاعة وانه لا شيء ادعى للشعو بالعار من الكذب (٤٤٩). ومن المؤكد انه ما من حاجة تدعو الى ايراد فقرات مماثلة (٤١) لايضاح أننا لم نقم الا بتخيل وجود لعنة الشرف في تجربة حياة سوفوكليس.

(٢٦) حتمية التراجيديا

«أوديب» هي، رابعًا، مسرحية تدور حول موقف تراجيدي، انها عمل درامي يوضح كيف ان بعض المواقف يتسم بـ «حتمية التراجيديا» فلو ان اوديب توقف عن سعيه لخذل شعبه، لو اصل أبناء هذا الشعب ملاقاة حتفهم كالذباب، وتمسكه بالشرف يعود عليهم بالفائدة، ولكن على حساب الحاق الدمار لا بشخصه وحده، وانما كذلك بجو كاستا وبسعادة اطفالها. وايا كان ما يفعله في الموقف الذي وضعه فيه سوفوكليس في بداية المسرحية فانه سيقترف ذنبًا رهيبًا. ومرة اخرى فان تلك هي عبقرية سوفوكليس، وليست بأي حال شيئاً تمليه الأسطورة.

وفي هذا الصدد ايضًا فان اوديب سوفوكليس يمثل الوضع الانساني.

ومعظم الشراح يفشل في ادراك هذه الورطة (٤٢)، ويفترض العديد من القراء ان أوديب ينبغي، بالطبع، ان يعمل بالنصيحة التي تسدى اليه، فيكف عن بحثه، وفي معالجته الثالثة للمسرحية في كتابه «التكوّن poiesis (الصادر في ١٩٦٦) يسخر هـ. د. ف كيتو H. Kitto من اي مفهوم يقول: يعرض علينا «ملك مثالي سيضطلع في نبل وعلى النحو اللائق بواجبه من خلال بذل اقصى ما في وسعه لتخليص المدينة من الخطر حتى ولو كان ذلك على حساب حياته ــ تفسير. . . يتعثر حيال الحقيقة البسيطة القائلة بأنه لم يخطر قط لسوفوكليس على بال ان يذكر ان المدينة قد انعتقت في الحقيقة مما ضربها، ومن الطبيعي ان بمقدورنا ان نخمن ذلك. ولكن لو اننا كنا نشهد المسرحية حقًا فاننا حتى لن نفكر فيه» (٤٣).

من المؤكد هنا ان كيتو، الذي غالبًا ما يكون موحيا، وتبعث قراءته السرور في النفس دائما، لا يبدو مقنعا. ففي المقام الاول، من الواضح ان تفسير دافع اوديب ما كان ليتعثر حتى ازاء الحقيقة. ان كانت بالفعل الحقيقة القائلة بأن العرافة لم تف في وقت لاحق بوعدها المغلظ وسمحت للوباء بأن يستمر بعد طرد قاتل لايوس من المدينة، وامكانية تعثره تبدو أقل حيال الحقيقة القائلة بأن تراجيديا سوفوكليس تنتهي قبل ان يطرد اوديب من المدينة، ويقال لنا بوضوح ان كريون يسعى وراء تعليمات اخرى من دلفي. وفي المقام الثاني، فلو اننا كنا نشهد المسرحية حقًا لتعين علينا ان ندرك ان غضب أوديب من تيريزياس وكريون يفجره الى حد كبير افتقارهما الى الاكتراث بالمدينة (٤٤). ولقد سبق لنا بالفعل أن اقتطفنا قول أوديب لتيريزياس.

انك تعرف شيئًا لكنك ترفض الافصاح عنه
اتراك ستخوننا وتلحق الدمار بالمدينة (٣٣٠)

وينبغي علينا ان نـلاحظ ان تيريزيـاس يسخر من اوديب قـائلا: ان عظمته قـد اتضح انها لعنته. فيرد الملك:

لست اكترث اذا كانت قد انقذت هذه المدينة (٤٤٢).

اخيرا، فان كيتو يلاحظ (٣٠٩) ان الكثير يقـال عن الوباء في البداية، ثم «يذكـره أوديب او كريون (في الابيات ٢٧٠ ــ ٢٧٢، ٣٢٧, ٣٣٣، ٥١٥) وكذلك تفعل جـوكاستا لـدى دخولها المسرح لأول مرة (٦٣٥). وبعـد ذلك ينسى أمره كلية». وقـد اشار اخرون الى أن الوبـاء قد سيطر على المدينـة منذ بداية «الالـيـاذة». ولكن من المؤكد ان الجمهور لم تتح له الفرصـة لنسيان الوباء كلية، دع جـانبا اعتبار افراده، الوباء مجرد اشـارة أدبية. فقد ضرب الوباء اثينا قبل سنـوات معدودات من عرض المسرحية، وذلك في عامي ٤٣٠ و ٤٢٩ ق. م. عندمـا لقي مواطنها الأول بركليز حتفه مع عـدد كبير من ابنائها بسببه، وقد برهن ذلك على أنه نقطة تحول في حرب البيلوبونيز التي كانت لا تزال رحاها تدور بالطبع والتي خسرتها اثينا بالفعل. وكان بـركليز سياسيا متميزا في حكمته، لكن الوباء قلب ميـزان حساباته وسلبـه حياتـه. وربما لم يكن بين افراد الجمهـور الا قلة ممن لم يفقـدوا اعضاء في عـائلاتهم او أصدقـاء مقربين في الوباء، وقلائل هم اولئك الذين لم يتذكروا بركليز. ولا بد ان الوصف المتدفق حيوية للوباء في بداية المسرحية قـد القى الرعب في قلوبهم. وما هو العنصر الحيوي الاخـر في القصة الذي افسح له مجال اكبر؟ ولا بد ان التـزام اوديب بالقيام بكل ما في وسعـه لانقاذ المدينة كـان بالغ الوضوح بـالنسبة للجمهور.

من المؤكد ان معظم النـاس لا يجدون انفسهم قط في مواقف تغدو فيهـا التراجيديا شيئًـا حتميا على هذا النحو الـدرامي، ايا كان ما يفعلونه، على نحـو ما هو الحال مع اوديب وانتيجونا ونيـوتوليموس. ومع هـذا فقد وجـد مـلايين من الناس انفسهم في مـواقف يتعين عليهم فيهـا ان يقترفوا ذنب انتهـاك القانون والتعـرض لموت وحشي (شأن انتيجونا) او ان يستمروا في الحياة عارفين أنهم قـد حرضوا على اعتداء أخـلاقي. ومن المألـوف تمامًا ان مبرر الـدولة، أو raison detat أو على أيـة حال مصلحـة مؤسسة كبرى من نوع ما، ورفاه عـدد كبير من الناس يملي الختل والخداع (وهو المسلك الذي سار فيه اوديسيوس في «فيلوكتيتيس»)، بينما الرجل الذي يقـدر الشرف (شأن نيوتوليموس) يتعين عليه ان يختار بين تحمل ذنب الاخـلال بـالشرف او تلقي اللـوم عـن افشـال مشروع عظيم او مهمـة كبرى. وفي «أوديب» يقتضي رفاه الشعب الالتزام بالشرف وتضحية تراجيدية بالنفس.

وبصورة اكثر عمومية، فانه من السمات المزمنة للوضع الانساني اننا لا نستطيع ان نرضى ونفيد كل الناس بأكثر مما استطاع اوديب القيام بذلك، فليس بمقدورنا ان نحقق كل المطالب التي يتعين علينا ان

نلبيها. وقد قال سارتر في حديثة عن «مسئولية الكاتب».

«اذا كان الكاتب قد اختار التزام الصمت حيال جانب من جوانب العالم، فان من حقنا ان نسأله: لماذا تحدثت عن هذا الامر ولم تتحدث عن ذاك؟ وحيث انك تتحدث لكي تحدث تغييرا، اذ ليس ثمة طريقة اخرى يمكنك الحديث بها، فلماذا تريد تغيير هذا الامر دون ذاك» (١٥).

ومن المؤسف انها اذا كانت تلك الأمور لا مبرر لها، فما من احد منا يستطيع الحديث عن كل جوانب العالم او يضغط باتجاه كل التغييرات التي من شأنها افادة اخواننا في الانسانية. وأولئك الذين يدفعون باتجاه عدد كبير من التغييرات يمكن على الدوام ان يطرح عليهم كل من السؤالين: لماذا تعملون من اجل كل هذه الأمور من دون تلك؟ ولماذا تبدّدون طاقاتكم بدلاً من تركيزها على مجهود رئيسي واحد وليس هناك من سبيل للخلاص؟ وقد ادرك لوثر هذا، وشدد على انه في حياة وهبت للأعمال فمن الحتميّ ان نلقى الفشل، لكنه اعتقد في الخلاص عن طريق الايمان بغفران المسيح الذي حمل الذنوب عنا وفي قداسة أبدية بعد الموت. أما تجربة سوفوكليس الحياتية فقد كانت شيئًا مختلفًا.

(٢٧) العدالة كموضوع خلافي والموضوعات الخمسة

«اوديب» خامسا واخيرا هي مسرحية تدور حول «العدالة» وهي حقا تضع العدالة موضع التساؤل بطريقتين وعلى مستويين. فأولاً نحن جميعًا لسنا الا مجبرين على أن نسأل أنفسنا عما اذا كان الدمار الذي حاق بأوديب وجوكاستا عادلا. هل يستحقان ما حدث لهما؟ ان الاجابة لا يمكن ان تكون موضع شك، فهما لا يستحقان ما حدث لهما. وقد نسلم بأن لكل منهما سقطاته ــ ومن ذا الذي ليست له سقطات؟ ــ ومع ذلك فاننا نشدد على أنهما آلا الى أسوأ مما يستحقان، بل أسوأ على نحو لا مجال معه للمقارنة، شأن انتيجونا ولير، وسقطات اوديب ترتبط عن كثب حقًا بتعلقه المفرط بالشرف وعدم احتماله للإخلال به. وسقطاته تلك غير قابلة للانفصال عن غضبه التقي أم هل ينبغي ان نقول غضبه «العادل»؟

وفي الحقيقة فانه لم يرتكب «جريمة قتل» الملك لايوس، ابيه. وقد كانت هذه الفعلة غير متعمدة بكاملها، وعجل بها بنصيبين متساويين، الدفاع عن النفس، والغضب القويم، فقد ساط راكب العربة اوديب الذي رد عليه بضربته الصاعقة.

حينما رأي الكهل هذا، تلبّث حتى اللحظة
التي مررت فيها به، ومن عربته هوى
بكامل سوطه المزدوج الطرف على هامتي.
ويرد اوديب فيقتل الكهل بضربة واحدة (٨٠٠ وما بعده)

عند هذه النقطة قد يساور القراء المحدثين شعور بأن اوديب قد اتى في نهاية الامر شيئًا اداً، حتى إذا

لم يكن بوسعه ان يعرف ان الكهل هو أبوه، وانه شيء لا يصدق ان يكون بطيئًا على هذا النحو في تذكر تلك الحادثة. لكن أوديب كـان ينتمي الى العصر البطـولي ومن معـاصري تيسيـوس الـذي يظهـر في «اوديب في كولونا». وفي تلك الايام، كان من الاعمال البطولية التي تحظى بالاعجاب ان يصمد رجل وحيـد لمجموعـة بـادرت الى استفزازه، وبـدلاً من ان يطلب الصفح او يهرب من القتـال، يقتل تلك المجمـوعة بأسرهـا. ومن ناحيـة اخرى، لم يكن ذلـك من قبيل الفوز المبين الـذي يتوقع من رجل لـه مكانته ان يتذكـره باعتباره شيئًا متميزاً. ولم يقدر لكاتب حديث ان ينجح بصـورة كاملة في اعادة خلق هذا المناخ على نحو ما قدر لماري رينولت * M. Renault في «لا بد ان يموت الملك» و «الثور القادم من البحر». وتـوضح هاتان الـروايتان حول ثيسيوس كـذلك كيف أن الالمام بالأساطير القـديمة لا يحول بالضرورة بين القـارىء او المشاهد وبين معايشـة شعور عميق بالتـوقع، حيث يتساءل المرء عن الكيفية التي سيعالج بها المؤلف المادة التقليدية.

ومن المحتمل تمامًـا ان سوفـوكليس نفسه قد ضـايقه أولئك الـذين راحوا يشـددون على ان أوديب اقترف جرمًا حينما قتـل الكهل عند مفترق الطرق، وعلى أية حـال، فقد هاجم هو نفسـه هذه الاشارة بسخريـة مريرة في مسرحيتـه «اوديب في كولونـا» وهناك يـوضع كريون الـذي يلوم اوديب في الجانب الذي يجافيه الصواب على نحو جلي، ويردّ عليه اوديب:

الا خبرني بأمر واحد أود معرفته:
لو ان شخصًا حاول ها هنا الآن قتلك،
أنت أيها التقى، اتراك ستسأل القاتل
عما اذا كان يمكن ان يكون والدك ام سترد الضربة توًا؟
وبما ان حياتك غالية عليك، فيتعين انك راد الضربة
الى المجرم، ولن تتلفت حولك بحثًا عن مسوِّغ
في هذه المحنة القت بي الالهة. ولئن
بعث أبي حيا، فاني أعرف
انه سيؤيد قولي. (٩٩١ـ٩٩٩).

ومن الـواضح في السيـاق أننـا لا يفترض ان نحس بأن اوديب يحاول فحسب ان يلتمـس لنفسـه

* رينولت: ماري، الاسم المستعـار لتشالانز، ماري (١٩٠٥ ـ ١٩٨٣) روائيـة انجليزية اشتهرت بروايـاتها التاريخية التي تقع حوادثها في بلاد اليـونان القديمة او اسيا الصغرى. تروى غالبـا بضمير المتكلم، لها اضافة الى العملين الواردين في المتن اعمال بارزة اخرى، اهمها «الصبي الفارس» (١٩٧٢) التي تقع حوادثها في عصر الاسكندر الاكبر.

(هـ.م.)

الاعذار، فمن الواضح ان ما يقـوله قصد به ان يكون الحقيقة. ومما هو مـوضع نقاش مدى كون تلك اللمسة غير المتـوقعة من السخريـة المريرة تنفيسا عن ضيق الشاعـر من سباق جدالي استمع اليـه طوال عشرات السنين.

اذن فمسرحية «أوديب ملكًا»، تطرح، على احد المستويـات، مسألة ظلم اقدار البشر وعذاباتهم. وأقـدار الاكثر نبـلاً عادة ـــ ان لم نقل في أغلب الاحـوال ـ تكـون أسـوأ من أقدار من هم أقل جـدارة بالاعجاب.

غير ان العدالة تـوضع كذلك موضع التساؤل بطـريقة اخرى. فسوفوكليـس حتى مع ادراكه للعنة الشرف، وعلى الـرغم من كل اعجابـه بالتمسك بـه، واعتراضه الـواضح على اخلاق اوديسيـوس في «فيلوكتيتيس»، يضع عـدالة البشر كذلك موضـع التساؤل، ومن المؤكد انه لا يفعل ذلك على طـريقة تراسيماخوس او كالكليـز في «جمهورية» افلاطون ومحاورة «جورجياس» له ايضـًا، وهو لا يقوم بذلك على نحو مـا كان يمكن ان يقـوم به فيلسوف. واذا مـا شئنا استخـدام تعبير كيركجور *Kierkeaard لقلنا ان رسالة الشـاعر هي رسالة «غير مباشرة». وهكذا فانها اكثر قـوة اذا ما قسنا تأثيرها على اولئك الذين يفهمون مضمـونها بصورة واعية. وهذا لا يعني استبعاد احتمال ان التراجيـديا ألقت الرعب في القلوب التي احسـت في غموض، كيف ان قيمها الاخـلاقية التي تتمسك بها في يقين اشـد التمسك، يتم توضيع طبيعتها الخلافية بصورة متطرفة.

من ذا الـذي يستطيع الاصغـاء الى لعنـة أوديب الكبرى (٢١٦ ومـا بعـده) دون ان يحس بهذا؟ ان سوفوكليس لا يجادل وينـاشد قائلاً، اذا صح التعبير: انظروا، ان قاتل الملك هـو انسان ايضًا، ولكن فلتمضوا معي نشدتكم الله! انـه لا يقدم تعليقا، وما من حاجة تـدعوه الى ذلك، لأن الجمهور يعرف ان قـاتل الملك الـذي يصب عليه اوديب لعنتـه هـو اوديب نفسـه. وأوديب في غمار استمرار شعـوره بالأمن في غمار فضيلته، لا يـدرك ان لايوس ربما قتل في دفاع القاتل عن نفسه، وليس في اطـار جريمة قتل عمد. و هو لا يشك في عدالة ما صبه، لكننا نرتجف فرقًا.

ربما تـوصف رغبة الملك، في مـوضع يعقب ذلك بقليل، في معـاقبة تيريـزيـاس وكريـون بأنها غير عادلة. ولكن في ضوء الحقـائق بالمنظور الذي تتبدى به لأوديب الا يبـدو العقاب عادلاً؟ أليست تلك طريقة اخـرى في وضع عدالة الانسان موضـع التساؤل تذكرنا كيف ان الحقـائق يساء فهمها في يسر، وأن العقوبـات التي تبدو للغاضب المحق في غضبـه عادلة بـلا جدال غالبـاً ما تكون أبعـد الامور عن ذلك؟.

مع ذلك، فـان جوكـاستا تقتل نفسهـا بعـد قليل، ويفقأ أوديب عينيه، ويصر على ان يتم نفيـه من المدينة. وهذه العقوبات التي ينزلها المرء بذاتـه هي بدورها من أعمال عدالة البشر، وهي أعمال خلافية

* كيركجور: سورين (١٨١٣ ـ ١٨٥٥) فيلسوف دانمركي بارز، يعده كثيرون الرائد الأول للوجودية، من ابرز اعماله «مراحل على طريق الحياة» و «حاشية غير علمية على الشذرات الفلسفية».

(هـ. م.)

على نحو عميق.

ان الشاعر لا يقدم لنا حلولا بديلة، لكنه يكشف الجانب المظلم من العدالة على نحو يفوق في قوته ما قام به اي من سابقيه. ونحن نفترض عادة ان العدالة شيء طيب على نحو لا موضع لخلاف حوله. وسوفوكليس يوضح لنا كم هي موضع تساؤل، وهذا بدوره جزء من عظمة التراجيديا وعظمة تأثيرها القوي.

ان الموضوعات الخمسة التي وجدناها في «أوديب» موجودة في العديد من التراجيديات: افتقار الانسان الشديد الى الامن الذي يجسده بصورة موجزة سقوطه في هاوية الشقاء، وعماه (من الوظائف الأساسية لمقدمات يوربيديس التي غالبًا ما تعاب عليه جعلنا نرى منذ البداية ما تعجز شخصيات التراجيديا عن رؤيته، بحيث يدهشنا عمى هذه الشخصيات) ولعنة الفضيلة (ليست لعنة الشرف عادة، وان كانت في «لير» لعنة شرف كورديليا» حتمية التراجيديا، والاسئلة التي تدور حول العدالة. وقد يبدو أمرًا مغرياً ان نخفض هذه الموضوعات الخمسة الى ثلاثة موضوعات وان نشير الى انها تشكل جوهر التراجيديا.

من الممكن النظر الى افتقار الانسان الى الأمن وعماه باعتبارهما وجهين لعملة واحدة، هي «تناهي الانسان finitude» وربما يمكن النظر كذلك الى لعنة الفضيلة والشكوك حول العدالة معا، فالتراجيديا تضع الاخلاقية morality موضع التساؤل. وكون ما هو حتمي ولا مهرب منه ولا علاج له هو مجال التراجيديا يعد على وجه التقريب امرا مألوفا بالنسبة للأدبيات التي تتناول هذا الموضوع. ومع ذلك، فان هذه النقطة الاخيرة، على وجه الدقة، هي التي لا تصمد في وجه التدقيق. فعلى نحو ما سنرى لدى بحثنا امر اسخيلوس، فانه يخرج عن مساره في تراجيدياته الباقية لنا كافة ليوضح أن المحنة ليست أمرا حتميا. وفي المبحث الأخير من الفصل الذي سنعقده حول شكسبير سنضرب المزيد من الامثلة لكي نوضح ان هذا العامل الاثير عند العديد من النقاد، هو على وجه الدقة لا وجود له في العديد من اعظم الاعمال التراجيدية.

يبقى تناهي الانسان وشكوكه في الاخلاقية. والعنصر الأول في عموميته البعيدة عن الوضوح البالغ، ربما كان من الممكن رصده في التراجيديات العظيمة كلها وفي الكوميديات كذلك. ومن الغريب ان النقاد قد مالوا الى التشديد على هذه النقطة عند سوفوكليس باعتبارها دلالة على ورعه وتقواه. ولكن الحس العميق بالحدود القصوى للانسان انما يتسق تمام الاتساق مع التقوى كما يفهمها من فارقوا الايمان، وكما قال فرويد في «مستقبل وهم J. The Future of an Illusion (المبحث السادس): «ليس هذا الشعور هو الذي يشكل جوهر التدين، وانما الخطوة التالية وحدها، أي رد الفعل حياله، هي التي تسعى وراء علاج هذه الشعور. ومن لا يمضي قدمًا، من يسلم نفسه في ذلة للدور الهامشي الذي يقوم به الانسان في الكون هو، على العكس، بعيد عن التدين بأصدق معاني

الكلمة».

أخيراً، فان «أوديب» تثير الشكوك حول الاخلاقية، وهي تمضي بنا الى وضع عدالة الآلهة، ان كانت هناك الهة ـ موضع التساؤل، وتشير بقوة الى ان القيم الاخـلاقية ربما كانت لا تستطيع تحمل وقر دفعها الى نقطة المطلق، وخير سبيل لبحث هذه النقـط هو تمحيصها منفصلة احداهـا عن الأخرى. والنقطة الأولى صارخـة الوضـوح حقا في كل تـراجيديـات سوفوكليـس الموجودة بين ايدينـا. وتجعل من كل حـديث عن ورعـه التقليـدي شيئًـا مثيرا للسخريـة، ويـزداد ذلك قـوة في ضـوء ان واحـدة فقط من تراجيديات اسخيلوس الباقية لنا تقدم الاتهام نفسه.

ينبني على ذلك، فيما يبدو، ان الاتهام القاتل بأن الشئون الانسانية لا تحكمهـا عدالة كونية هو شيء لا غنى للتراجيديا عنه، حتى بالنسبة للتراجيـديات الشامخة، لكن الاحصاءات يمكن ان تضللنا هنا. ذلك ان «الفرس»، «سبعـة ضد طيبـة» «و «الضارعـات» لاسخيلوس لا توجـه اتهاما لعـدالة الالهة، ولكن لو لم تكن لـدينا مسرحيـات اخرى له لكنـا ادرجناه في ما قبل تـاريخ التراجيديـا و «الاورستية» تصـور عدالـة الالهة كلهـا، لكنها تـرسم الجانب المظلم من هـذه العـدالـة بقوة وعنفـوان، بحيث ان التساؤل عما اذا كـانـت «مثل» هذه العـدالة ليست ظلماً ينبض تحت السطح، ويسـاعد في تعليل التأثير الهائل لهذه الثلاثية. وفي بروميثيوس» يقدم هذا الاتهام بجلاء لا مثيل له قط.

ومن الواضح ان تراجيـديات يوربيديس هي تنـويعات بالغة التعـدد على هذا الموضوع، لكن ذلك عادة مـا يساء تفسيره بـاعتباره راجعـًا الى عدائه للديـانة التقليـدية. وبينما لا مـوضع يوجـد للتساؤل بخصوص هذا العداء، فـان القول بأن الالهة ـ على صعيد الرمز اذا لم تكن هنـاك الهة ـ تتصف بالقسوة هو موضوع يشترك فيه هذا الشاعر مع سابقيه العظام ومع شكسبير.

هل نضع كل التراجيديات الاخـلاقية موضع التساؤل؟ بـالطبع لا، تمامًا كما انها ليست جميعها تثير التسـاؤل عما اذا كان فعـلاً او حدثـا محوريا هـو عمل اختياري من عـدمه، او عما اذا كـان شخصا مـا مسئولا او غير مسئول عما جنتـه يداه. وهذه الموضوعات ليست مفـردة في «اوديب» وليست شائعة في «كل» التراجيديـات الكبرى. انها موضوعات نموذجيـة، لكن هناك موضـوعات اخرى. غير ان اي الاشادة بـ «اوديب ملكا» تركز على العقدة المحكمة هي اشادة قصيرة النظر وسطحية، فهذه التراجيديا تعد متميـزة كذلك لاستخدامهـا للعديد من الموضوعـات الكبرى للتراجيديا الشـامخة، وكل من هذه الموضوعات يعالج بكمال فائق لم يقدر لأحد قط ان يتجاوزه.

ان أوديب هـو نمـوذج للعنـة الشرف وافتقار الانسـان الى الأمن وعماه. والمسرحيـة تضع مـوضع التساؤل عـدالة الالهة على نحـو يلازم المرء اكثر من اي تـراجيديا اخـرى. و« الاورستية» تقـوم بذلك بكفـاءة، بينما تقدم «بـرومثيوس اسيرا» اجـابـة بأكثر ممـا تطـرح السؤال، وتصل الى ذروتها بحـديث غـاضب، من المؤكد انـه لا مثيل له في روعتـه. أخيراً فان الطبيعـة الخلافية للـذنب والعدالـة والعمل

التطـوعي والمسئوليـة لم تقـدم في اي موضع آخـر على مثل هـذا النحـو من الاستعصاء على النسيـان، فلنكتف بهذا القدر فيما يتعلق بلغز أوديب.

(٢٨) أوديب في مواجهة أفلاطون

دعنا أخيرا نبحث «أوديب» في ضوء بعض ملاحظات أفلاطون عن التراجيديا. ففي «الجمهورية» يطرح أفلاطون ثلاثة تعميمات، تتضح مجافاتها للصواب لدى تطبيقها على هذه المسرحية.

يقول أفلاطون: «جرّد ما ينبري الشاعر لقوله من غـلالته الشعرية الملونة، وعندئذ تشاهد ما يصل اليه في نثر بسيط. انه يشبه وجهًا لم يكن وسيما حقـا قط بعد ان يفقد رواء ريعان الشباب» «٦٠١ ترجمة كورنفورد).

ذلك امر تم التعبير عنه بصورة جميلة، وهـو ينطبق على معظم الأعمال الادبية، وخاصة على الأدب ذي الادعاءات الفلسفية. لكني حاولت ان اوضح كيف انه بـاطل تمام البطلان في حالة سوفوكليس. وقد كـان حريا بفيلسـوف اثيني كان قد تجاوز العشرين مـن عمره عند وفـاة سوفوكليس ــ الذي ظل يكتب حتى وافته المنية ـ ان يضع هذا الشاعر موضع الاعتبار حينما يناقش التراجيديا.

التعميم الثاني هـو: ان الشعراء لا يقدمون الا مـا يبعث السرور في نفوس العامة، ويعيـدون طرح الاراء التقليدية (٤٦) ومـرة اخرى فان هذا ينطبق دون شك على الغـالبية العظمى. لكني حاولت ان أبين انه لا صحة له فيما يتعلق بسوفوكليس.

وثالثا، فان الشعـر وفقا لما جاء في «الجمهورية» هو مجرد محاكـاة للمظهر، ويحوّل اهتمامنا الى الاتجاه الخاطىء، بينما الـريـاضيات، وهي اقـرب بما لا وجـه لمقـارنته من الفلسفـة تمضي بـالنفس الى الاتجاه الصحيح، اي نحـو الكليات البعيـدة عن الهامشيـة والتي لا تتغير (٥٠٩ وما بعـدها ٥٩٧ ــ ٦٠٨). وهـذه الـرؤيـة لـلأدب لا تتسم بلماحيـة بـالغـة، وتضل تمامـا عن الاهميـة الفلسفيـة التي يتمتع بها سوفوكليس.

لا تعد هـذه الانتقادات الموجهة الى أفلاطـون ظالمة، في ضوء إصراره على ان ينفي من جمهـوريته لا شعراء التراجيـديا ذوي المرتبة المتدنيـة فحسب، وانما شعراء التراجيديـا عمومًا. ومن المؤكد انـه كان محتما على فيلسوف يتخذ ذلك الموقف في تلك اللحظة التاريخيـة ان يبحث امر اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس على نحو يفوق من جاءوا بعدهم في القرن الرابع ق. م.

دعنا بعد ذلك نقارن وصفات أفلاطون العلاجية الصريحة الموجهة للشعراء بما مارسه سوفوكليس. ان افلاطـون يقول ان الشعـراء ينبغي ان يصروا على ان الالهة مسئولة عـن الخير وحده وليس عن الشر

على الاطلاق، وان الالهة لا تخدع قط (٣٧٩ وما بعدها). أما «أوديب» فهي، شأن سفر أيوب، اكثر واقعية.

ويشدد أفلاطون على ان الفضيلة ينبغي ان تلقى مكافأة في الأدب ــ وهي نقطة يتم تكرارها في «القوانين» (٦٦٣) ــ وان الطيبة ينبغي اظهارها باعتبارها اكثر ادخالا للسعادة على القلوب. ومن المؤكد ان سوفوكليس اكثر عمقًا.

وفي «القوانين» (٦٦٠) يجبر أفلاطون الشعراء على ان ينظموا شعرًا عن البشر «الخيرين من كل الجوانب». وبمقدور المرء ان يدرك كيف ان آراء ارسطو تمثل تحسنًا طفيفًا بالنسبة لمفاهيم افلاطون، لكن على المرء ان يضيف، على نحو ما لم يفعله المعجبون به على امتداد القرون، انه على الرغم من انه قد لا يكون موغلاً في الخطأ على نحو ما كان افلاطون، فليس هناك سبب لتطبيق معايير مختلفة كل الاختلاف على الفيلسوفينْ، فيما يتعلق بأفكارهما عن التراجيديا، وقد كان من قبيل النمط السائد تنحية افكار افلاطون حول هذا الموضوع بمزيد من الاستخفاف، على حين يفترض ان ارسطو ربما كان محقًا بصورة أساسية، ويبدو من المنطقي بصورة اكبر ان نشير الى انه ادخل تعديلات جزئية، وان كانت غير كافية، على بعض أخطاء افلاطون.

من المؤكد ان سوفوكليس كان يقصد تعليمنا التواضع من خلال تذكيرنا، على سبيل المثال، بافتقار الانسان الى الأمن وعماه. وقد نقارن هذا بثقة افلاطون الزائدة بنفسه وبرؤيته العقلانية. ولا ينبني على ذلك ان سوفوكليس كان ضد الكبرياء (٤٧). فأبطاله جميعًا لا يجتذبوننا الى حد كبير بفضل كبريائهم الهائلة فحسب، بل ان ابطال التراجيديا الثلاث الاخيرة الذين لا يلحق بهم الدمار في النهاية وانما تبرأ ساحتهم، هم أشد تمسكا بكبريائهم من ابطال الشاعر الاوائل. وحسب ذوقي، فان «الكترا» و «فيلوكتيتس» و«اوديب في كولونا» تفتقر الى التواضع أكثر مما ينبغي. وربما لم يقدر لسوفوكليس قط ان يصل الى الاكتشاف الذي بلغته قلة من الناس حتى زماننا: ان اكثر انواع الكبرياء جدارة بالاعجاب هي تلك التي تتسق تماما مع التواضع الجم. وبينما لا يتمتع أبطال سوفوكليس بهاتين المنقبتين معا، فمن المحتمل تماما ان الشاعر نفسه كان يتمتع بهما.

اضافة الى ذلك، يختلف سوفوكليس عن افلاطون في أنه يوضح لنا ان الفضيلة والسعادة ليستا بالتوأمين السّاميين. وهو يدرك ان بعض الفضائل هو خلافي على نحو عميق. ومن ناحية اخرى فقد اعتقد افلاطون بامكانية اتساق كل الفضائل وفي كون جعل الجميع اتقياء بقدر الامكان امرا مرغوبا فيه.

لو اننا اقتربنا كثيرا من هذا التفكير لقدمنا صورة مضللة عن الرجلين معا. فهذه النقاط تساعد في اظهار أهمية سوفوكليس الفلسفية عن طريق الاشارة الى ان الصواب قد حالفه فيما يتعلق بأمور ذات اهمية بالغة اخطأ فيها افلاطون. ولكن الملاحظة التي أود ان اختتم بها هذا الفصل تتضمن تحولا -re

versal نهائيا .

لم يؤثر سوفوكليس في معاصريه بالطريقة التي يؤثر بها فينا . وعلى الرغم من ان الامر يبدو مستعصيا على التصديق، الا ان تراجيـدياته بما في ذلك « اوديب» ـ ربما كان لها تأثير ممكن الى حـد ما . وربما شعر الجمهور بأنه قد تعلم الاعتدال والتأقلم والتكيف دونما تذمر . ذلك ان سوفوكليس يشيد بالبطل الذي يمضي الى النهايات المتطرفة المضادة، لكن الجمهور يحتمل بصورة اكبر ان يستنتج ان عليه ان يخفف من غلوائه .

قد يساعد هذا في تفسير اشتهار سوفوكليس بـالورع والتقوى، وهو يقدم كذلك شيئًا من المضمون لواحد من أبـرز مفاهيم ارسطو الواردة في كتـاب «فن الشعر» اي التطهير . وأيا كان مـا عناه ارسطو، فقد اختلف بوضـوح مع زعم أفلاطون ان عرض الانفعـالات العنيفة على المسرح يحتمل ان يؤدي الى قيـام الناس بمحـاكاة فيلـوكتيتس أو هرقل على سبيل المثـال بالصراخ والانين ألما بـدلا من تعلم ضبط النفس . وقد اشار ارسطو الى ان العاطفيين من الناس، وبصفة خاصة الأقل تعليما منهم، يحتاجون الى شيء من التفـريج عن عواطفهم والتطهير، وذلك على وجـه الـدقة لكي يسيروا في الحيـاة بمزيـد من التحكم في النفس وضبطها . أما مـا لم يدركه اي من افلاطون او ارسطو فهـو ان جسارة معظم الناس هي من الهشاشة بحيث أنها يمكن ان تستنفد في تعرف لا يدوم الا ساعة لأوديب او انتيجونا، ثم تعود روحهم بعد تحليقها القصير لتستقر عند مستوى اسمينا اخت انتيجونا، او كريسثيمبس اخت الكترا او كريون، الذي يبرز اوديب من خلال مغايرته له ـ وبهذا المعنى فان سوفوكليس يصبح معلماً معلّماً حظى بالتقى التقليدي .

من ناحية اخـرى، فان افلاطون ينشيء مجتمعات، في كل من «الجمهوريـة» «والقوانين» يحتل فيها الاعتـدال والتـوافق وضبط النفس مكـانـة رفيعـة كأعـراف تتبع، ولا يسمح فيهـا بتراجيـديـات سوفـوكليس . لكن العديد من القراء يـؤثّر فيهم بعمق اكبر بكثير رفض أفلاطـون جعل نفسه تتكيف وتتوافق وان يلتـزم الاعتدال، لا لشيء الا لنـزعته المتشددة وروحـه الادوبيبة . وقـد يقتضي الامر من قاريء تدرب على يـد افلاطون ـ اي من فيلسـوف ـ ان يتجشم عناء قراءة «اوديب ملكـا» على نحو ما قمت به .

الفصل الخامس
هوميروس وميلاد التراجيديا

(٢٩) كيف شكل هوميروس التراجيديا الاغريقية

كان هـوميروس، من منظور أفلاطـون، أعظم شعراء التراجيديا. أمـا ارسطو فقد علمنـا ان نميز بمزيد من الدقـة بين التراجيديا والملحمة، وأننا لا ينبغي ان نفكر في وصف «الاليـاذة» بأنها تراجيديا. ولكن منذ نيتشـه درج الناس من جديد على الإقـرار بوجود شعراء تـراجيديين لم يكتبوا تراجيـديات، باعتبار ان مـا يعد امراً حاسماً هـو الرؤية التراجيديـة. وبعض المسرحيات، التي سبق ان وصفت بأنها تراجيديات، ينظـر اليها الآن على انها تعكس رؤية غير تراجيدية، بينما وضع بعـض الروائيين في مرتبة سـاميـة، بالنظـر الى رؤيتهم التراجيـديـة. وليس هـذا عـودة الى افلاطـون، ذلك ان حكما قيميـا لا أفلاطونيا على نحو عميق يلوِّن هذا الاستخدام الجديـد: فالافتراض المطروح هنا هو ان الكتاب الذين يتمتعون بـرؤية تراجيـدية هم اكثر اهمية من اولئـك الذين لم يحظوا بهذه الرؤيـة. أما ما يشكل الـرؤية التراجيدية فهو اقل من ذلك وضوحًا بكثير. ولسوف نعود الى تناول هذه المسألة في الفصل المقبل.

يتمثل ما هو واضح في ان احـدى ملحمتي هوميروس يمكن مرة اخرى ان تعد قصيدة تـراجيدية. وهـذا بـالفعل يطرح الأمـر على نحـو يقل عن حقيقتـه. فـالالياذة ليست، مثل «مـوبي ديك»، نقـلاً للتراجيــديـا الى وسيط فني اخــر، وانما بـالأحــرى كـانت «الاليــاذة» مصـدر الهام لاسخيلـوس وسوفوكليس. وتمثل تـراجيدياتهما محاولات ناجحة لنقل ما وصفه اسخيلـوس بأنه «شرائح من مأدبة هوميروس العظيمة» (١)

دعنا نحاول الاجابـة على سؤالين فيما يتعلق بالالياذة: ما الذي ورثـه اسخيلوس وسوفوكليس على وجـه الدقـة منهـا؟ هل لها بعد فلسفـي، هل هي تقدم لنـا تجربـة حياتيـة، رؤيـة من نـوع ما للـوضع الانساني؟

لن يتضمن هذا الاستفســار ذلك النوع من التحليل الدقيق للعقـدة الذي حاولنـا القيام به في حـالة «اوديب ملكًا». فالنقطـة المقصودة هنا ليست تكرار الاجراء نفسه بـالنسبة لنص مختلف، وانما توسيع نطاق منظورنا، ويفترض العديد من الفلاسفـة والنقاد ان هناك رؤية من نوع واحد هي التي يمكن ان توصف بأنها تـراجيدية، وان لم يكترثوا بتـوصيفها بدقة، او ان هنـاك نوعًا واحدًا من المسرحيـات هو الذي يستحق ان يدعى بالتراجيديا ـ هو عـادة من نوع «اوديب ملكا» او «انتيجونا» ـ ثم يقيسون مادة وافـرة بهذا المعيار، ونحن «لن» نسقط نتـائج دراستنـا لـ «اوديب ملكـا» على «الالياذة» بل الامـر على العكس، فنحن ينبغي ان نكون على استعداد لاكتشاف رؤى عديدة، احداها عند سوفوكليس واخرى عند هوميروس، وثالثـة عند اسخيلوس، ورابعة عند يوربيـديس. ولهذا السبب فان الحس بالحياة في «الالياذة» مختلف تمام الاختـلاف عن نظيره في «الاوديسة» والحس بالحيـاة الذي نجده في تراجيـديات سوفوكليس الأخيرة ليس هو على وجه الدقة ذلك الذي وجدناه في «اوديب ملكا».

كان «شكل» الالياذة في المقام الأول هو الذي ترك بصمته على التراجيديا الأغريقية. ويبدو ه

محيرا، لأن الشكل هو على وجه الدقة على نحو ما يذكر ريو E.Rieu في مقدمة ترجمته النثرية: «يتألف نصف القصيدة من خطب» (٢) بل ان جروب يفوق هذا التقدير في ترجمته لكتاب «فن الشعر»، اذ يقول: «يقال ان ثلاثة اخماس «الألياذة» هي في صورة حديث مباشر» (٦ ن).

اضافة الى ذلك، فان هوميروس لم يسرد احداث السنوات العشر التي استغرقتها الحرب، ولا حتى ابرز احداث حرب طروادة، بل هو يختار موضوعا واحداً، هو غضب اخيل، ويقصر قصيدته على زمن محدود بصورة مدهشة. اما الاحداث الواقعة خارج هذا المدى الزمني والتي يرغب في طرحها فإنه يقدمها من خلال الاحاديث.

وكان مبدأ الترتيب الذي نظم به قصته هو الصراع. وعلى اوضح المستويات، فقد تصور الحرب باعتبارها سلاسل من الصراعات. ومن الواضح ان تلك ليست الطريقة الوحيدة للنظر الى الحرب. فرواية « كل شيء هادىء في الجبهة الغربية» «In Westen nichts Neues » (١٩٢٩) تمضي الى النقيض المتطرف، وقد كانت رؤية تولستوي للحرب مختلفة كذلك. وفي «الالياذة» يتجاوز الافتتان بالصراعات الحرب، ويشمل على سبيل المثال الصورة المسهبة للالعاب الجنائزية، ووراء ذلك ايضا، يدفع غضب اخيل به اولا في مواجهة اجا ممنون والاخيين ثم عقب ذلك في مواجهة هكتور والطرواديين، ثم يتراجع في المواجهة مع الملك العجوز بريام.

لقد سبق ان رأينا ان سوفوكليس قد نظم عقدة «اوديب ملكا» في صورة سلاسل من الصدامات بين أوديب وبين اولئك الذين يبدو له انهم معرقلون لبحثه عن الحقيقة، وفي «انتيجونا» لمحنا الصدام الاخلاقي الماثل بين البطلة وبين كريون اضافة الى صدامات فرعية اخرى عديدة، بين انتيجونا واختها، بين كريون وابنه، بين كريون وتيريزياس. ولكن اسخيلوس كان هو اول من طورّ هذا الشكل من قلب النموذج الاصلي الذي أبدعه هوميروس، في المسرحيات التي أعقبت «الفرس» و «سبعة ضد طيبة». وهناك في «الضارعات» صراع جلي بين العذارى ومطارديهن، فيما هم يحاولون التأثير في الملك في اتجاهين متعارضين. وفي «الاورستية» نسجت كل مسرحية حول صراع مختلف: اولا كليتمنترا ضد اجاممنون، ثم اورست ضد كليمنسترا، وأخيراً ابوللو ضد ربات الانتقام. هنا يحذو اسخيلوس حذو هوميروس في إدراج الالهة أنفسهم، وهو في مسرحيته «بروميثيوس» يدفع التبتان في مواجهة زيوس ذاته.

ليس من الحتمي بحال ان تصاغ المسرحيات، بل والتراجيديات، على هذا النحو. كما ان النصف الاول من مسرحية سوفوكليس «اياس» ليس مصاغاً بهذه الطريقة، وانما بعد انتحار اياس فحسب تتطور العقدة الى صراع بين تيوسر من ناحية وبين مينيلاوس وأجاممنون من ناحية اخرى. وفي التراجيديات التي تعد من روائع اسخيلوس وسوفوكليس يبدو تأثير تصميم هوميروس للعمل الفني كأوضح ما يكون.

لم يقتصر ما ورثه شعراء التراجيديا من «الالياذة» بحال على الشكل، فما يثير الاهتمام بصورة اكبر هو الاستمرارية في «الموضـوع»، التأكيد المحوري على فظائع الجود الانساني. فقـد نظم هوميروس الشعر في ضروب المعاناة ومصـارع الرجال الشجعان والعواطـف العمياء، وان تكن شامخة، التي دفعت بهم الى ما اقدموا عليه، وتغنى بمجد المعاناة وبصفة خـاصة المصارع العنيفة التي لقيها الابطال. ويعد هذا أبعد مـا يكون عن ان يمثل مادة واضحـة لقصيدة طويلـة. والبكائيات التي تمزق القلب مـوجودة في العـديد من الحضـارات. ولكن القصائد التـي وضعت في طول قصـائد هوميروس او اسخيلـوس أو سوفـوكليس تعالج بصفـة عامة الأعمال الفـذة او ربما الحب ولكنها لا تتناول بصـورة جوهـرية الموت والحزن. و« الالياذة» انما أنشأت نوعًا جديدًا من الأدب مضت به التراجيديا الاغريقية قدمًا.

هناك سمة ثالثة لـ «الالياذة» تركت تأثيرًا حاسما على التراجيديا الاغريقية، هي «الانسانية العميقة» التي تعايش المعـاناة «باعتبـارها كذلك والموت بحسبـانه موتـا، حتى وهما يحلان بساحة العـدو. وقد تصور فقرتان هذه النقطة قتلهما ديوميديس كـلاهما، تاركًا اباهما ممزق الفؤاد» (٣) وعقب ذلك يشبه ديوميديس أسلحته بقوس باريس قائلاً: « لمسة منها ويلقى الرجل حتفه وتخمش زوجته خديها، وييتم اطفاله»... (٧. ٢ : ٢١ : ٣٩١ وما بعدها).

قليلة هي الأعمال الادبيـة العالمية التي تسجل مثل هـذا العدد الكبير من المصارع. والنغمـة السائدة بعيدة عن العـاطفية، فـاهتمام الشاعـر الفكري في حدة عـاطفته. وفي هـذا المجال ايضًـا ضرب مثالا للتراجيديين الثلاثة العظام، فهو يهتم اهتمامًا متواصـلا بالموضع الذي اخترق فيه الرمح الجسد وما اذا كان قد خرج من الجانـب الاخر منه. وهو يحظى بالانتباه العلمي للاغـريق حيال الحقيقة. ولكن على الـرغم من هذا كلـه، فان الموت يظل هـو الموت، والحزن هو الحزن، والمحـاربين، ايا كـان الجانب الذي يقاتلون فيه أمهات واباء، ولعديد منهم زوجات وأطفال.

والمثال الاكثر بـروزا هو ذلك المشهد بين هكتور واندروماخي. «قـالت: انك لا تكترث يا هكتور بولدك الصغير وزوجتك التعسة التي ستجعل منها ارملة عما قريب.. وخير لي ان اموت قبل فقدك، لأنه لا سلـوى لي حين تلقى حتفك، ولن يبقى لي الا الحزن، فقد مـات ابي ورَحَلت امي في الهالكين. فتك اخيل العظيم بأبي حينما هدم مـدينتنا الجميلة... وكان لي من الاخوة سبعـة، مضوا جميعًا الى دار هـاديس في يـوم واحـد... فانت لي الآن الاب والأم والأخ والـزوج الحبيب معـا. فـلا تترك اليتم لولدك والأيم لي»..

ويـرد هكتور قـائلا: «لـو أني تـواريت كالجبـان، ورفضت القتـال، لما كـان بمقـدوري مواجهـة الطـرواديين والطـرواديات الضـافيـات الارديـة قط. فضـلا عن هذا فقـد دربت نفسي على الـدوام، كجندي طيب لأحتل مكـاني في الصف الاول ولأنتزع المجـد لابي ولنفسي. واني لموقن في قرارة نفسي بانه سياتي يوم تدمـر فيه إليوم المقدسة ومعها بريام وشعب بريام ذي الحربـة الدردارية. لكن ما يُدخل

الاسى في قلبي ليس التفكير فيما سيعانيه الطـرواديون او هيكابي ذاتها او الملك بريـام او اخوتي البواسل جميعا الذين سيلقي بهم العدو الى التراب بقدر مـا هو التفكير فيك، وقد جرّك بعض مسلحي الآخيين والـدموع تغللك الى عـالم العبوديـة. واني لاراك هناك في ارجـوس تكدحين في النسج من اجل امـرأة اخرى، او تحملين الماء من نبع غـريب، كادحة، عـاجزة لا تملك من امرهـا شيئا. . آه، ليت الارض تطبق عليَّ قبل ان اسمع الصرخات التي تطلقينها وهم يجرونك بعيدا». وحينما انهى هكتور حديثه مدّ ذراعيه ليحتضن ولـده، ولكن الطفل لاذ بصدر حاضنتـه المزنرة صارخًـا، وقد ارعبه مظهـر ابيه، اذ اخافته رؤية برونز الخوذة وشعر الخيـل الذي يتـدلى منها. . . فقهقه أبـواه ضاحكين. لكـن هكتور النبيل سارع بنزع خوذته، ووضع هذا الشيء المتألق على الارض. ثم قبل ولده، ودغدغه بين ذراعيه، ودعا زيوس والألهة الآخرين قـائلاً: بازيوس ويا أيتها الآلهة الأخرى، امنحـوني ان يكون ولدي هذا مثلي بارزًا في طروادة، قويـا وشجاعا مثلي، ملكا قويا متوّجـا على إليوم، وليقل الناس حينما يعود من المعركة: «هـوذا رجل فاق أباه» الا فليرجع الى داره بشكة عـدوه المضرجة بدمه بعد قتلـه، فتقر بذلك عين امه ويثلج صدرهـا» وأعطى الولد لزوجته. . وقال «. . . مـا من احد سيبعث بي الى هاديس قبل ان يحم قضائي. لكن القضـاء شيء لا يستطيع ابن انثى، جبانا كان او بـاسلا، ان يلوذ بالفـرارمنه. فـاذهبي الى الدار الان، وثـابري على اداء اعمالك. . الحرب شأن كل رجل في اليـوم، وهي شأني قبل الجميع. . «وفيما هكتور المجيـد يتحدث التقط خوذته بشعـر الحصان الذي يتوّجهـا، واتخذت زوجته سبيلها الى الدار وهي تـذرف الدمع فيضًا وتتلفت بعينيها الى الوراء. وهنـاك في دار هكتور قاتل البشر وجدت عـددًا من جواريها فدفعتهن جميعًـا الى الانخراط في النحيب. وهكـذا مضين في حدادهن على هكتور في داره رغم انه كان لا يزال على قيد الحياة. . » (١٢٨ وما بعدها: ٦: ٤٠٥ وما بعدها).

هنـا نجد النمـوذج الاصلي الشـامخ لمسرحيـة «الفرس» لاسخيلـوس، التي جعل الشـاعـر رفاقـه الأثينيين يعايشون فيها ضروب معاناة أعدائهم ومصـارعهم والهزيمة المنكرة التي حاقت باكزركسيس من خلال عيني الملكـة اتوسا امه. وفي «سبعـة ضد طيبة» حيث يسود اتيـوكليس خشبة المسرح، ليس هناك افتراض بأنه في الجانب الذي يحالفه الصواب، وهو ليس كذلك بالفعل، كما ان أخاه بولينيكيس العـدو ليس هناك كـذلك افتراض بأنه في الجانـب الذي يـواتيه الصـواب. انهما معا اثنـان من البشر، اخـوان، يوشكـان على ان يلقيا حتفيهما كل منهما على يـد الاخـر. وحتى في «الاورستيه» ليس هنـاك «أشرار» و «أخيار»: أجاممنون بعيد عن ان يعد خيرًا، وكليتمنسترا ليست مجرد وحش فحسب، يهتف المرء بها مزدريًا لدى ظهورها على خشبة المسرح. وهي، على العكس من اختها البعيدة، ليدي مكبث، عندهـا بعض الحق ايضًا. لقد تم التسامي بـالفروسية في التراجيـديا الاغريقية الى مستـوى تصبح معه رؤية للحياة: فلم تكن هناك ذات يوم في الماضي البعيد حرب بين خصوم لكل منهم جدارته فحسب، وانما في صراعات الإنســان مع الانسان هناك على النحـو ذاته بعض الانسانيـة وبعض الحق على جانبي

الصراع كليهما.

لا يعني هذا على الاطلاق ان مشاعر التعاطف لدينا تقسم بصورة متساوية، بل الامر أبعد ما يكن عن ذلك، فنحن اذ نقرأ او نشاهد «برومثيوس» نتوحد معه، غير اننا لا نستطيع ان نشكك في أنه في التتمة يلقى زيوس آذانا صاغية بدوره. وحينما قال ارسطو انه لا مكان في التراجيديا للشخصيات المجردة كلية من المناقب، وحينما عاب على يوربيديس جعله فيلادوس مغرقا في الشر في مسرحيته «اورست» وحينما ذهب هيجل بعد ذلك بواحد وعشرين قرنا الى القول بأنه من صلب التراجيديا ذاته ان يصطدم الخير مع الخير، لا مع الشر، فقد كان كل منهما يضفي الطابع العقلاني على تراث هوميروس الانساني.

ليس هناك سبب ضروري كائنا ما كان في تراجيديا عظمى لعدم إمكان وجود اياجو او جونيريل، فما ان حلت التأثيرات المسيحية محل «الالياذة» حتى ظهرت الشخصيات الشريرة في التراجيديا. كما انه ليس من المستحيل الشعور بانفعالات تراجيدية ــ بل وبالرعب والرحمة ـ حينما يلقى الخير الهزيمة على يد الشر. وليس استلهام التراجيديا الاغريقية للالهام من انسانية هوميروس غير العادية الا حقيقة تاريخية فحسب. وقد كتب الكثير عن ميلاد التراجيديا من رحم طقوس افتراضية، وقد حان الوقت لأن نرصد «ميلاد التراجيديا من رحم روح هوميروس».

لقد بحثنا النقاط الثلاث الجوهرية: السمات الشكلية، التأكيد على فظائع الوجود، وانسانية «الالياذة» اما النقاط الاقل اهمية فهي لا نهاية لها. فلنكتف بثلاث صور لها.

ان ما يثير غضب اخيل الشديد هو قرار اجاممنون انتزاع خليلته بريزيس. وفي النشيد التاسع عشر تعاد أخيرًا الى أخيل، وتتحدث للمرة الأولى. وهي تبدو في النشيد الأول بصفة جوهرية رمزًا للمكانة، فاذا كان أجاممنون قد اضطر الى تسليم خليلته الأسيرة بناء على دعوة اخيل، فانه سينتزع خليلة اخيل ليعوض خسارته وليحط من شأن اخيل الذي الحق به الخزي امام الآخيين المجتمعين. لم يبد الامر كما لو كانت الفتاة ذاتها يدور حولها التفكير باعتبارها كائنا بشريا له حقوقه، وفي مرحلة لاحقة سيكون بمثابة صدمة لنا حينما تتحدث فجأة، ولا يبدو ان كلماتها ينبغي ان تكون جديرة بالمرأة التي سببت، وان لم يكن ذلك من اختيارها ، غضب اخيل الشديد، الذي جلب على الآخيين كل هذا العناء.

لكنها لا تتحدث حديثاً عادياً.

«هكذا عادت بريزيس مرة اخرى، جميلة كافروديت الذهبية، لكنها حينما رأت باتروكلوس ممدداً هنالك وقد تعاوره البرونز الحاد، ندّت عنها صرخة ثاقبة، وألقت بنفسها على جثمانه، وضربت صدرها وعنقها الرقيق وخديها الاسيلين بيديها. جميلة مثل ربة في حزنها صاحت: «يا للحسرة ياباتروكلوس، يا بهجة قلبي! يا لحسرتي على نفسي! لقد تركتك في هذا الكوخ حيًا حينما ذهبت بعيدا،

وها أنذا قد عدت يا اميري لأجدك ميتـا. هكذا هي حياتي، سلسلة لا تنتهي من البؤس، . لقد رأيت زوجي الـذي منحني ابي وأمي له يـرقد وقـد تعاوره البرونـز القاسي أمـام مدينتـه، وشاهـدت اخوتي الثلاثة، اخوتي الاعزاء، الـذين حملتهم الام التي وضعتني، وهم يلاقون حتفهم جميعًا. لكنك انت، حينما قتل اخيل السريع العدو وأجلى وخرب مدينة الملـك ماينيس، لم تدعني انخرط حتى في البكاء، قلت انك ستجعلني زوجة الامير اخيل الشرعيـة وتاخذني في سفنك الى فثيـا وتقيم لي حفل زفاف بين ظهـراني المرميــدون، كنت رقيقـًا معي على الــدوام. فكيف يمكنني الكف أبـــدًا عن الحداد عليك؟ (٣٦١: ١٩: ٢٨٢ وما بعدها).

هذا هـو النموذج الاصلي لأشد المشـاهد تقطيعًا لنياط القلب عنـد اسخيلوس، وهو المشهـد الذي تندفع فيه كساندرا في التعديد بعد ان ظلت صامتة طويلاً حتى ليظن الجمهور أنها لن تنطق في المسرحية قط. ويذكرنا سوفوكليس كذلك بشعور هوميروس نحو بريزيس حينما يثير مشاعر التعاطف فينا حيال تكميسا خليلة اياس الاسيرة على نحو ما يصورها.

تدور النقطة الثانية حـول جملة واحدة: لم نمقت هاديس * اكثر من اي اله آخـر ان لأنه بالغ العناد لا يلين لأحد؟ (١٦٥: ٩: ١٥٨). لقد أوضحنا في منـاقشتنا للهايبريس (راجع المبحث الخامس عشر من هـذا الكتـاب) ان أيـا من ارسطـو او الشعراء التراجيـديين لم يعتبر الكبريـاء خطيئـة. وكل ابطـال «الالياذة» يتسمون بالكبرياء، وهم غالبًا ما يقررون صراحة كيف انهم افضل من هذا الرجل او ذاك، واخيل لا يكترث بأن يقول انه افضل الجميع، وهو ما يقرره هوميروس، فلا ضير من قوله هذا (٤) لم تكن الكبريـاء خطيئة، ولكن التصلب والعنـاد كان خطيئـة. فعلى الانسان ان يعـرف قدره والا يخدع نفسه فيما يتعلق بهذا، سواء بالتـدني بنفسه او بالادعاء بأكثر مما له، لكن عليه كـذلك ان يدرك انسانية الاخرين وان يكون على استعـداد للتراجع، على نحو ما يفعل اجاممنون بالنسبـة لأخيل، وعلى نحو ما يفعل اخيل في النشيد الأخير بـالنسبة لبريام. فعلى البشر ان يصغوا الى صـوت العقل وان يتفاهموا فيما بينهم، بدلاً من ان يكونـوا ممن لا يتراجعون ولا يعرفون الهوادة كالموت. وبمـرور الوقت أصبح هذا المعيار هو الموضوع المحـوري في الثلاثية التي نظمها اسخيلوس عن برومثيـوس، حيث يطبقه الشاعر على التيتان وعلى زيوس نفسه.

والنقطة الثالثة ترتبط بشكل وثيق بالنقطة الثـانية، فهي تدور حول صورة آريس، اله الحرب. ففي قصيدة حول حرب طروادة تتغنى بغضب اخيل، قد يتوقع المرء الاحتفاء بآريس على نحو يفوق الآلهة الاخرين جميعـًا. ولكن في المشهدين اللـذين تجرحه اثينـا فيهما وتتفوق عليه نـراها تنهـال عليه تقـريعا بكراهية واحتقـار لا يحسبها المرء بصفة عامة تجاه العدو (٥)، وفي الحالـة الأولى حينما يصعد الى زيوس «والدم الخالد يتدفق من جـرحه ويقدم شكواه فان رد زيوس يذكرنـا بكلمات اجاممنون عن هاديس.

---

* هاديس: إلـه الموت والعالم السفلي في الميثولوجيـا الاغريقية، ويستخدم اسمـه كذلك للاشارة الى العـالم تحت ـ الأرضي الذي ترحل اليه أرواح الموتى

فزيوس يرمقه بنظرة حانقة، يشتمه، ويقول له: «ليس هناك ما تستمتع به كالعراك والقتال. وهذا هو السبب في أني اكـرهك اكثـر من اي الـه اخر على الاوليمـب. ولأمك هيرا ايضا رأس عنيـدة ومـزاج متقلّب، ولقد وجدت دائما ان من الصعب كبح جماحها بالكلمات وحدها، اني لا شك في انها هي التي بدأت هذا الامر وألقت بك الى حضيض المتاعب. غير انني لا اعتزم تركك تلقى المزيد من العناء، بما انك من لحمي ودمي، وأمك زوجتي. ولكن لـو ان اي الـه اخر قـدر لـه ان ينجب ولدا خبيثا مثلك لوجدت نفسك منذ زمان بعيد في حفرة أضيق من تلك التي يعاني اهوالها ابناء اورانوس».

من الجلي ان هذا ليس مجازا مباشرا وهوميروس يقوم بما يصنعه عامة بتشبيهاته، التي على الرغم من انها تطـرح فيما يبدو لجعل نقطـة مـا تنبض بـالحياة، انها تكتسب سريعًـا حيـاة خـاصة بها وتأخـذ في التكاثر. وهنـا ايضًا من السهل ان يغيب الطرح عن ناظـرينا مع تطور الصورة. فـالحياة التي تتمحور حـول العراك والقتل نحس انها كـريهة، على الرغم من ان الـرجل الشجاع حينما يفـرض عليه القتـال يبرىء ذمته. ولكن من الافضل من ذلك بكثير ان يتبادل الحديث وان يلين قليلاً ويتجنب الحرب.

تحظى الربة أثينا بالحب على نحو يفوق اي إلـه آخر، وهي بمثابة النموذج الأصلي لتلك الروح التي عبر عنها بركليز، صديق سوفوكليس ورجل الدولة الاول في اثينا، في خطابه الجنائزي العظيم، حيث يقـول: «اننـا نؤثـر ان نلقى الخطـر بقلب جـذلان، ولكن دونما تـدريب ممض.. نحن لا نستبق الألم انتظارا لـه، رغم انه حينما تحين ساعـة الجد فان بمقدورنا ان نكـون في بسالة اولئك الـذين لم يسمحوا لانفسهم قط بـالراحـة.. اننا عشـاق ما هـو جميل، لكن اذواقنا بسيطـة، نرعى العقل، دونما فقـدان للـرجولـة.. وفي رأينـا ان اكبر معوق للعمل ليس هـو النقـاش، وانما الافتقـار الى تلك المعرفـة التي تكتسب بالنقاش تأهبا للعمل.. ويقينا انهم سيعدون اشجع الناس أولئك الذين بعد ان امتلكوا ناصية أوضح المعاني للآلام والملذات في الحياة معا لا يتراجعون بسبب ذلك امام الخطر» (٦).

لقد ترك هـوميروس بصمته لا على شعراء التراجيديـا وحدهم، وانما على بركليز كـذلك، وما من حـاجة تـدعونـا الى التعجب ازاء المكانـة الرفيعـة التي احتلها في أثينـا، او حيال شعـور افلاطـون بأن الفيلسـوف الـذي يـرغب في اشـد القطيعـة مع انماط تفكير الماضي فعليـه ان يعتبر هـوميروس أعـدى أعدائه. اما الغريب فهو ان أفلاطون طالع هوميروس بمثل هذه الروح المتشددة.

(٣٠) الآلهة في «الالياذة»

لم يقدر لشيء ان يحول دون قراءة رشيدة لـ «الالياذة» مثلما قدر للفشل المتواتر في فهم دور الالهة عند هوميروس. فالمرء يفترض ان الالهة هـم قوى فائقة للطبيعة، وقـد كان هوميروس ممن يـؤمنون بتعدد الآلهة. وحتى لاتيمور Lattimore في مقدمته البالغة الحساسية لترجمته الشعرية لـ «الالياذة» يتحدث مرارا وتكرارا عن العون الفائق للطبيعة. ولكن مفهوم ما هو فائق للطبيعة لا مكان له عند هوميروس

فهو يتضمن مفارقة تـاريخية ، واشارة الى رؤية للعالم غير متجانسـة كلية ، ويحول دون فهم تجربة الحياة في «الالياذة» .

ان القصيدة تحفل بالاشـارات الى الالهة ، وهي اشارات قابلة للترجمة طواعيـة الى لغة طبيعية -natu ralistic. وهاك عددا من الامثلة البارزة : هكذا دعـا اجاممنون لكن زيوس لم يكن على استعداد لمنحه ما اراد. فتقبل اضحيتـه : « هكذا دعا اجاممنـون ، لكن زيوس لم يكن على استعداد لمنحـه ما اراد فتقبل اضحيتـه ، وبعث له مقـابلها محنـة مضـاعفة» . . (٥١ : ٢ : ٤١٩) وبتعبير اخـر فان ثـور اجاممنـون ذا السنوات الخمس ضاع هدرا ، ولكن الاجمل من هذا ان يقال : «لكنه تقبل أضحيته وضاعف محنه» .

وبدلا مـن القول : «لكن ذلك لم يقـدر له ان يحدث «فـان هوميروس يقـول : «لكن زيوس مـا كان لمنحه اياه» (٢) وحيث كـان حريا بنا ان نقـول : «لا بد ان فطنته غابت عنـه» يقول هوميروس : «لكن زيوس بن كرونوس (٨) (لا بـد) قد سلب جلوكون فطنته ، لأنه بادل ديوميـديس شكة ذهبية مقابل شكة من البرونز ، ما قيمته مائة ثور لقاء ما قيمته تسعة ثيران (١٢٣ : ٦ و ٢٣٤ وما بعدها)

في النشيد الحادي عشر لا يفلـح ديوميديـس في قتل هكتور ، بعد ان كـان قاب قـوسين أو أدنى من ذلك ، فيصيح هاتفا به : «أيها الكلب الهجين . . مرة اخرى رعـاك فويبوس أبو للو . . . لكننا سنلتقي من جـديد ، وعندئذ سـأقضي عليك اذا وجدت بـدوري الها يساعـدني. اما الأن فساجـرب حظي في مواجهة الباقين» (٧ , ٢ : ١١ : ٣٦٢ وما بعدها) .

والجملة الأخيرة يترجمهـا لا تيمور بصـورة حرفيـة على نحو اكبر وان لم يكللهـا التوفيق مـن منظور قواعد اللغـة ، حيث يقول : «الآن عليَّ ان اطارد من استطيع اقتناصـه من الاخرين » ان هوميروس لا يأتي على ذكر الحظ ، وحينما يتحدث عما قد ندعوه بالحظ فانه يأتي على ذكر الالهة كما في هذه الفقرة .

ويمكن ان يكون ما هتف به ديوميديس في أعقـاب هكتور شيئا من هذا القبيل : ليساعدك الرب ان قدر لي ان اجد الها يمدني بعونه! او : مـرة اخرى واتاك حظك ، أيها الكلب الهجين ، سيأتي اليوم الذي يواتيني فيه حظي ، وعنـدئد فلترحمك الالهة! او : ليس الافضل هو الذي يفوز دومـا ، فلقاءاتنا تخضع لحظ قلّب ، وقـد كان هذا يـومك ايها الكلب الهجين ، ولكن اذا التقينـا مرة اخرى ، وتعـادل كل شيء بيننا ، فلن ينقذك حظك ، ايها الكلب ، وستلقى حتفك على يديّ .

في نهاية النشيد السابع ، يقيم الآخيون والطراوديون الولائم على امتداد الليل «لكن زيوس الحكيم ، وقد كـان يدبر لهم الشر في قلبه طـوال الليل ، راح يرسل الرعود منـذرًا ، فاصفرّت وجوههم خـوفا ، وراحوا يسكبـون الخمر على الارض من كئوسهم قـربانًا ، ولم يجرؤ رجل واحـد على الاحتساء قبل ان يقدم قربانا» . . لقد كان الرعد هو الذي يدوي ، لكنهم رأوا فيه نذيرا مروعا .

غير بعيـد عن مستهل النشيـد ذاته نجـد فقـرة اكثـر استفـاضة : «اقتعـدوا الارض جميعًـا ، وجعل اجاممنـون الجنود الآخيين يحذون حذوهم . وجثم ابـوللو ذو القوس الفضي وأثينـا في هيئة نسرين على

شجـرة حور مقـدسـة عند زيـوس حـامل الدرع واستمتعـا بمـرأى كل اولئك المحاربين الطـرواديين والاخيين وهـم جـالسون هناك في السهـل صفّا اثر الآخـر، يتألقون بـالتروس والخوذ والحراب، مثل سطح البحر المكفهر حينما تشرع الريح الغربية في الهبوب، فتتموج عبره» (١٣٣ : ٧ : ٥٤ وما بعدها).

لا يرى المرء في مناطق شاسعة من العالم الغربي اليوم النسور، وقد توارى الموت والمرض والهرم. أما في كلكتا فان النسور لا تزال تجثم على الاشجار في المدينة في انتظار الموت في الشوارع، والمرض والعناء وتحلل الهرم يهاجم الحواس في كل مكـان. ولكن عنـد هـوميروس فحسب وفيها الموت دائم الحضـور بالنسبة للوعي فان النسرين الجاثمين على الشجرة تتم معايشتهما باعتبارهما ابوللو واثينا، وهما يبتهجان لمشهد جميل قـوامه التروس والخوذ والحراب، وفي غمار هذه الـرؤية، لا يفقد الموت حدتـه، ولا تفقد الحياة جمالها. والنسران ذاتهما ليسا تأنيبا للدنيا.

عندمـا يقص نطور العجوز كيف ان رجـلا اخر اخفى جياده، ولكـن «على الرغم من انني مضيت على قدمي، رتبت اثينا الامر بحيث انني فقت حتى سائقي عـرباتنا» (٢١٦ : ١١ : ٧٢٠) فاننا لا ينبغي ان نعتبر هذا مثالا للعـون الفائق للطبيعة، وانما ينبغي بالاحرى ان نعـده ضرب رجل متواضع صفحا عما قام به، ونعتبره شيئا من قبيل القول: لقد كنت محظوظا يومذاك.

حينما يقول هوميروس: «ضج الطـرواديون في حماقتهم صائحين بالموافقة، فقـد أودت بالاس اثينا بحكمتهم (٣٤٥ :١٨ : ٣١٠) فـانـه لا يشير الى تـدخل فائق للطبيعـة، وانما الى العنصر الـذي يتعـذر التنبؤ به في شئون البشر، فلم يكن الطرواديون دائما على هذا القدر الكبير من الحماقة، وما كان بمقدور المرء ان يقول انهم تصرفوا على نحو مـلائم، لكنه مما يميز الشئون الانسانيـة ان رجالا عاقلين في كل ما عدا ذلك يتحمسون احيانا لخطة تفتقر الى الحكمة.

وحينما ينظـر اخيل الى شكته الجديـدة، ويصبح دهشًـا: «هذا حقـا هـو ما يليق ان يكـون من صنع السماء، ومـا كان لمخلـوق فان ان يصنع مثلـه» (٣٥٤ : ١٩ : ٢١) فان هـذا يلقي الضوء على الصـورة المسهبة الخاصـة بقيام هيفا يستـوس بصنع الشكة: كـانت شكة أخيل فريـدة، وما كـان صانع بشريّ ليبدعها.

هناك عـدد كبير من الفقرات ينتمي الى نمط اخـر: «في هذه الاثناء حملت ايـريس الانباء الى هيلين» بيضاء الذراعين، وقد تنكرت في هيئة لاوديسـا اجمل بنات بريام التي زوجت من هيلكاون بن انطينور (٦٢ : ٣ : ١٢١). وسيكـون محالا طـائل وراءه ان نـؤكد ان الاوديسـا لم تكن هي التي حملت الانبـاء، وسيكون اكثر توفيقا ان نقول ان الربة الرسولة قد تحدثت من خلال الاوديسا، او بتعبير اخر ان النبأ لم يكن بالشيء الهين، وانما تكتنفه الاهمية، وسيكون ممـا لا طائل وراءه ان تقتطف العديد من العبارات المماثلة (٩). فلنكتف بعبارة واحدة اخرى: «اتخذ الرب هيئة رسول، بريفاس بن إيجبتوس، الذي كان اثيرا عند اينياس، بعد ان خدم أباه كرسول حتى علت به السن. بادره ابوللو بن زيوس في هيئته تلك

وقال. . . «٣٢٤: ١٧: ٣٢٣ وما بعدها».

ليس من الممكن، عند هوميروس، ان نحدد على وجه الدقة ما اذا كان الرجل الذي يلقاه المرء او المرأة التي يصادفها ويحادثها كائنًا بشريًا، ام إلها. (١٠) وحينما يلتقي ديوميديس جلوكوس فانه يقول: « الويل لآباء اولئك الذين يعرضون انفسهم لشدة بأسي. اما اذا كنت احد الارباب الخالدين، هبطت من السماء فلن اتصدى لقتالك، لانني لا اجرؤ على مجاراة الارباب في عليائها»، ثم يمضي فيحدثنا عن بطل أقدم على ذلك على وجه الدقة (١٢٠: ٤: ١٢٨ وما بعدها).

في بعض الفقرات يرتبط اثنان او اكثر من المؤثرات التي بحثنا امرها هنا. في النشيد الثالث يرمي مينيلاوس باريس بحربقه، فيفلت هذا من الموت بعد ان شارفه ثم يضرب مينيلاوس خوذة باريس بسيفه، لكن السيف يتحطم، فيصيح مينيلاوس دهشاً: ايها الأب زيوس. . . هل هناك رب اكثر حبا للأذى منك؟ لكن مينيلاوس يهاجم باريس مرة اخرى، فامسك به من غرة خوذته المصنوعة من شعر الخيل «وكان حريا بمينيلاوس حقًا ان يأسره ويتوج نفسه بالمجد لولا سرعة افروديت بنت زيوس التي شاهدت ما يجرى فقطعت حزام خوذة باريس، على الرغم من انه مصنوع من جلد ثور ذبيح. فبقيت الخوذة وحدها فارغة في قبضة مينيلاوس النبيل الضخمة». ثم تستغل افروديت غمامة كثيفة للمضي بباريس بعيدا الى مخدع هيلين. وعقب ذلك تمضي الالهة لتعثر على هيلين التي تعتلي برجا شامخا وسط جمع من النسوة، فتتخذ افروديت هيئة امرأة عجوز وتبلغ هيلين بأن عليها ان توافي باريس في المخدع (٧٣: ٣: ٣٦٥ وما بعدها).

في النصف الاول من هذه الفقرة، ينسب ما هو غير مألوف الى الألهة، فهوميروس يجعل مينيلاوس يوجه الاتهام الى زيوس، ويدفع بأفروديت الى الساحة، بينما كان حريا بعصر لاحق ان يتحدث عن تقلب المقادير او عن سوء الحظ البالغ او عن الدهر الخؤون. ولكن على اي نحو نفسر تحليق باريس الى مخدع هيلين؟ هل انتهز فرصة الغمامة الكثيفة او النقع الذي أثاره القتال سمح للجبن والشهوة بأن يأخذاه من الميدان الى هيلين؟ هل يلفق هوميروس مجازا قيام افروديت بقطع حزام الخوذة؟ وحينما تستحث المرأة العجوز هيلين الى الذهاب الى المخدع فهل هي امرأة عجوز حقا ام هي أفروديت ام تقلقل الشهوة في صدر هيلين؟ من الواضح ان هذه الاسئلة ليست جدية، فهي تطرح التساؤل عما وقع «حقا» كما لو كانت الصورة التي يقدمها لنا هوميروس تقوم على أساس رؤية شهود عيان وعلى وثائق ترى هل كان من عادة هوميروس «حقا» ان يناجي نفسه باشعار بطولية خماسية التفاعيل؟

ان ما يقدمه شاعر في صورة مناجاة للنفس، كاشفا عن انسان يحاور ذاته، قد يقدمه شاعر آخر في صورة حوار، ومن شأن هوميروس ان يدفع باله او الهة الى رحاب مثل هذا الحوار. لا ينبني على ذلك القول بأن تلك ليست الا مجرد طرق في الحديث مجردة من كل اهمية. ولكن قبل ان ندخل الى ميدان اي تفسير شامل دعنا نمحص فقرة اخيرة من النشيد الخامس.

تطلب ملكة السماء نجلاء العينين هيرا من زيوس ان «يأمر اثينا بأن تزور الجبهة وترتب نقض الطرواديين للهدنة، فتهبط اثينا «كنجم مذنب يرسله زيوس تحذيرا للبحارة. . فيقبل متوهجا عبر السماء قاذفا شرراً لا حصر له. اما الطرواديون والآخيون فقد اصابهم الفزع لمرآه.

ونظر كل رجل إلى جاره وعلى شفتيه سؤال: هل يعني هذا نشوب الحرب بكل فظائعها من جديد؟. وفي هذه الأثناء أخفت أثينا نفسها في هيئة رجل وتسللت الى صفوف الطروادين في صورة محارب عملاق يدعى لاودوكوس بن انطينيور. ثم بحثت عن بنداروس وأشارت عليه بأنه «لو رمى مينيلاوس بسهم لكللت نفسك بغار المجد وأقنعت بلاغة اثينا ذلك الاحمق، وهكذا نقضت الهدنة واستؤنفت الحرب» (٧٨ : ٤ : ٥ وما بعدها)

من الواضح أن لهذه الحادثة أهمية كبرى. ولا معنى لأن نتساءل عما حدث «حقا»، ولكنه من الجلي ان شاعراً آخر كان حريا به أن يروي القصة على نحو مختلف، منحيا الالهة جانبًا. فشكسبير، على سبيل المثال، كان يمكن أن يحتفظ بالنجم المذنب للاشارة الى ان الوقت كان وقت اضطراب، وربما كتب حواراً يعمد فيه بنداروس في بادىء الامر الى مقاومة لاودوكوس في اقتراحه ذاك، او حوار يزن فيه الرامي بالسهام ما لهذا الاقتراح وما عليه، وكان حريا بشاعر أقرب عهداً ان يستشعر الحاجة الى خلق حافز لفعلة بنداروس الهائلة بالرجوع الى طفولته، او على الأقل بإخبارنا كيف أنه كان قد تشاجر مع زوجته في الليلة السابقة. وهوميروس أقرب الى كاموسارتر، وهو يدع الانسان يقترف شيئًا غير عقلاني بصورة أساسية ومتسم بالحمق دون أي ادعاء باننا لو كنا نعرف قدرا كافيا من الحقائق لاكتشفنا ان هذه الفعلة كانت ضرورية، وأنها شيء عقلاني بمعنى ما من المعاني. وكان حريًا بهوميروس ان يكون أقل الجميع شعورا، على نحو ما يحس كثيرون في زماننا، بأن التقلب أمر ممكن فحسب في الأمور الهينة، ولا موضع له حينما يتعلق الامر بالأعمال المصيرية، كإطلاق النار على رئيس أو القرار النهائي فيما يتعلق بالقاء قنبلة ذرية أو استئناف قصف فيتنام الشمالية. لكن الأمر على العكس، فهو يرى العنصر المستعصي على التنبؤ واللاعقلاني والمتقلب على وجه الدقة في الأعمال والقرارات التي تعني معاناة قاسية وموتا بشعا لأعداد كبيرة من الناس.

(٣١) لا الايمان ولا الازدواجية

تتمثل النقطة الأكثر أهمية فيما يتعلق بالآلهة عند هوميروس في ان الايمان لا مكان له عنده. ولهذا السبب فإن المقارنة بين تعددية الآلهة عند هوميروس ونزعة التوحيد اليهودية أو المسيحية هي مقارنة مضللة. ولكن تسعة عشر قرنًا من المسيحية قد تركت بصمتها على الفكر الغربي، وليس مما يسهل استيعابه ذلك المفهوم القائل بأن الايمان لا يدخل الحديث الدائب عن الآلهة. ومن هنا، فان علينا ان نستكشف هذه الفكرة بمزيد من التفصيل.

ان الايمان لا يضطلع حتى في العهد القديم بالدور الجوهري الذي يقوم به، على سبيل المثال، في انجيل يوحنا. وهو لم يعد في اليهودية التقليدية ـ شيئًا جوهريا، على نحو ما ـ هو عليه في المسيحية التقليدية. وقد وجد المسيحيون الأوائل هويتهم فيما امنوا به، فاولئك الذين امنوا بأن المسيح قام من الأموات في اليوم الثالث، وانه قد بعث وأن «من يؤمن بي فله حياة أبدية»، وأنه « ان لم تؤمنوا أني أنا

تموتون في خطاياكم» وان «الذي يؤمن بي ليس يؤمن بي بل بالذي أرسلني» اولئك هم المسيحيون، ومن لم يؤمنوا بهذا فليسوا بمسيحيين. فالمرء ما كان يصبح مسيحيا بالميلاد، على نحو ما كان المرء يصبح يهوديا أو اغريقيا، وإنما هو يصبح مسيحيا بفضل ما يؤمن به.

وقد تغير هذا بالطبع على نحو من الانحاء بمرور الزمن، وفي أجيال لاحقة، أصبح الطفل الذي يولد لأبوين مسيحيين مسيحيا بصورة آلية على وجه التقريب. ومع ذلك فقد بقي التشديد على الايمان أمرا جوهريا في النصوص المسيحية المقدسة، وما كان بمقدور المرء أن يصبح مسيحيا بالمعنى الكامل ما لم يكرس إيمانه بالمسيح. وفي مجمع كنسي بعد الاخر جرى باضطراد تحديد المضمون الدقيق لما يقتضي الايمان به.

وفي اليهودية التقليدية كانت طريقة حياة هي التي اضطلعت بنوعية الدور الذي قام به الايمان في المسيحية التقليدية. وقد غنى حفل التثبيت في سن الثالثة عشرة ان الفتى قد أصبح ابنا للشريعة وكرس نفسه للحفاظ عليها.

تحدد الفارق الهام بين اليهودية والمسيحية وفقا للظروف التاريخية. فقد كانت النصوص المسيحية المقدسة مكتوبة باللغة اليونانية القديمة ومتأثرة الى حد كبير بالنزعة الهلينية. لكن المناخ الفكري في المنطقة التي غزاها الاسكندر الأكبر أولا ثم روما كان أبعد ما يكون عن حساسية هوميروس. وقد جاء الانقطاع الحاسم الذي مهد له الفلاسفة السابقون على سقراط والسفسطائيون بين سوفوكليس وأفلاطون. وكانت تراجيديات سوفوكليس هي الأعمال الشامخة الاخيرة للنظام القديم. بينما كانت محاورات أفلاطون هي بداية عهد جديد. وكان القرن الخامس قبل الميلاد لا يزال هو قرن التراجيديا والشعر، أما القرن الرابع قبل الميلاد فلم يعد يعرف شعراء مثل بندار، اسخيلوس، سوفوكليس، وبوربيديس، كان قرن الفلاسفة وعهد أفلاطون وأرسطو.

لقد ولد مؤسسو الرواقية والابيقورية والتشككية جميعًا في القرن الرابع قبل الميلاد حقًا وماتوا في ما بين عامي ٢٧٠، ٢٦٤ ق. م وبعد ذلك جاء الفلاسفة المنهاجيون وأتباعهم. وفي الوقت الذي كتب فيه العهد القديم كان اسخيلوس بعيدًا بعد دانتي عنا اليوم. كان ذلك عصرا وجد فيه جنبًا الى جنب تسامح فاتر ومركب مع خرافة ونزعة الى التعصب، لكن شعر هوميروس كان غريبا بالنسبة للجانبين كليهما، وكل محاولة لإدماجه في هذا الجانب او ذاك هي محاولة يجانبها التوفيق كلية.

يعد هرميروس، من كافة الجوانب على وجه التقريب، أقرب الى سفر التكوين منه الى انجيل يوحنا، وسفر التكوين بدوره غالبا ما تتم مطالعته كما لو كان ينتمي الى عصر لاحق، لم يعد ذلك النوع من الشعر ينظم فيه. وينتمي الانشغال المسبق بالمعتقدات الى مرحلة بعيدة لاحقة من الدين. وليس في سفر التكوين ـ الاصحاح الأول افتراض بأن تلك هي الكيفية التي وقع بها الامر بالفعل، دع جانبًا القول بأن الهلاك سيحيق بالمتشككين، ومثل هذا الشعر يسبق التساؤلات حول المعنى الدقيق ومتى

وكيف، انـه يجيء قبل استقصـاءات سقـراط الدقيقـة جميعهـا بقـرون، ويسبق بـزمان بعيـد تنـافس هيرقليطس مع الشعـراء. وشأن «الألياذة»، فـانه الصرح الـذي ينتمي الى عهد لم تكن قـد مسته بعـد النزعة المتشددة التي أبـدى أفلاطون رد فعله حيالها في الوقت الـذي سقط ضحية لأسلوبها الغريب في القراءة.

ليس هذا بالمقام المناسب لمعالجة مسهبة للعهدين القديم والجديد، واليهودية والمسيحية، وقد يكون مصـدر عـون لنا بـالأحـرى أن نقتطف أحـد فقهـاء علم اللغـة المقارن الكـلاسيكيين فيما يتعلق بـآلهة الاغريق. وعلينـا ان نتذكـر ان الاغريق الأوائل لم يكونـوا أمة متماسكـة، وانما هم جيوب محدودة من الناس، تدافعـوا وتضاربوا فيما بينهم على امتداد قـرون، مستقرين هنا، ومعادويـن الاستقرار هناك، محتكين على الدوام بجيران جدد. . . وغـالبًا ما كانت المعبودة الأولى لهم ربة، وفي هـذه الحالة كان من الطبيعي للغاية جعلها زوجة للاله الوافد. اما اذا كان المعبود الها، كما في حالة هايستوس، فربما أصبح ابنا للالـه الذي حل محله، لكن ذلك يقتضي وجود أم، هي عـروس بحر أو ربه محلية. وقـد كان هذا طبيعيًا وشيئًا بريئًا تماما. ولكن بما أن شيئـا من هذا القبيل حدث في عدد هائل من الأودية والجزر التي لا حصر لها التي استقر فيهـا الاغريق، وبما ان هذه الالهة المحلية التي تحل محل غيرهـا كان يجري، على نحو مضطرد، توحيـدها مع زيوس وأبوللو فقد بـدأ يظهر أن زيوس وأبوللو لهما ذرية هـائلة انجباها من عدد كبير من الـربات وعرائس البحر والنسـوة الغانيات الأثيرات. لكن نزعـة العشق الالهية تلك كانت النتيجة التي جـاءت بالمصادفة للأساطير وليست القصد مـن وراء هذه الأساطير، وكان السبب في أنها لم تمثل اعتداء مبـاشراً على الحس الديني هو على وجـه الدقة انها كـان من المعروف أنها ليست الا ايضاحـا فحسب. لم تكن شيئًا رسميا، عقيديـا، وتعليميا، وانما هي وحسب «ما يقـولون». . ورغما عن انها اكتسبت ثقل العـرف الجاري الا انها كـانـت تفسيراً بمقـدورك قبـولـه او رفضـه. أمـا الشيء الجوهري فكان اجـلال الإله في غمار «الطقس» المؤدي له، و «ما شيء يجبرك على الايمان» بـالقصة التي تدور حوله» (١١).

ان هذا كله يدع التساؤل معلقا عما اذا لم تكن تواجـه ما هو فائق للطبيعة حينما يرد ذكر الالهة. لكن تناقض الطبيعة ومـا هو فائق لها ينتمي بأسره الى مناخ فكري بعد هـوميروس. وشأن انواع اخرى من الازدواجية، فانه لا مكان له في «الالياذة» وقد أشار هرمان فرانكل H.Frankel الى أنه « في العصور السابقة ليس هناك تقسيم للشخص الى جسم body ونفس soul » (١٢). «ان كلمة النفس الخالدة Psyche لا تستخدم الا بالنسبة لنفس الموتى ، وكلمة soma التي كانت عند الاغريق السابقين على هوميروس تعني الجسم body انما تعنى عند هـوميروس الجثة corpse ليس في الحيـاة وانما في غمار الموت وحده (وفي اغفاءة سلبت منها الحيـاة) كان البطل الهوميروسي يتداعى منقسما الى جسم ونفس. ولم يكن يعايش ذاته ككيان مزدوج منقسـم على نفسه وانما كان يعايشها كنفس واحدة (١٣) * ويطرح برونو سنيل B. Snell النقطة ذاتها مضيفـا ان ارسطارخوس (وهو عـلامة اسكندري توفي في الثـانية

* لمزيد مـن التفاصيل في هـذا الصدد راجع: شـورون جاك، «الموت في الفكـر الغربي» من تـرجمتنا واصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ١٩٨٤ (هـ. م.).

والسبعين من العمر في عـام ١٥٧ ق م) كان أول من لفت الانتبـاه الى الحقيقة القائلـة بأن هوميروس يستخدم كلمة some لكي يشير الى الجثة فحسب (١٤)، ويقـول كذلك إن «أول كاتب أبـرز المفهوم الجديد للنفس هو هيرقليطس، وهو يدعو نفس الانسان الحي بالنفس الخالدة psyche»(١٥).

قد يبدو أننا ابتعـدنا عن دراسة ما هو فائق للطبيعة، لكن مبدأ وجـود عالمين يعتمد على التمييز بين الجسم والنفس. وحيثما لا يكون هذا الجسم الظاهر هو ذاتي الحقيقية فقط فإن هذا العالم الظاهر يخضع لعالم اخر حقيقي بصورة اكبر. وحينما يصبح الجسم Soma هو مقبرة sema النفس (١٦) فان الموطن الحق للنفس يتم السعي اليـه فيما يتجاوز هـذا العالم. هكذا فـان النفس soul هي مصدر مـا هو فائق للطبيعة. وطالما ان الانسان لا يشعر بأنه منقسم على ذاته فـانه يفتقر الى مفهوم ما هو فائق للطبيعة. فما هو فائق للطبيعة ليس الا إبرازاً لشعور الانسان بالاغتراب.

ان كل المعلمين العظام لمبدأ العالمين يؤكدون هذا، فحكماء الأوبانيشاد Upanishads يميزون بين الذات الحقة Atman وهذا الجسم والواقع الحق، ويميزون بين براهما والطبيعـة، وقد كان أفلاطون من القائلين بالثنائية على المستويين كليهما، وقد تطلب كانت بدوره نفسًا في ذاتها وعبرـ تجريبية وكذلك عالما اخر. وعلى العكس من ذلك فان هوميروس لم يتطلب أيًا من هذين.

وكما يلاحظ سنيل «ليست هنـاك مشاعـر منقسمة عند هـوميروس» (١٩)، وفي الصفحة التي تلي ذلك، وبعـد أن يضرب مثـالاً من «الاليـاذة» ، يعقب سنيل بقـولـه: «وكما في العـديـد من الفقـرات الأخرى، التي يشير فيها هـوميروس الى تدخل إله، فان الحادثة لا علاقـة لها بما هو فائق للطبيعة أو بما هو غير طبيعي . . . وحيثما انجز رجل أو نطق بما يتجـاوز ما توقعه الاخرون في ضوء مـوقفه السابق، فان هـوميروس يربط هـذا في غمار محاولته لتقديم ايضـاح ، بتدخل احـد الالهة (راجع ايضا: دودزـ الاغريق اللاعقلاني Dodds- The Greeks and the Irrational وفي المقام الأول مؤلف البين ليسكي بعنـوان «التحفيـز الإلهيّ والبشريّ في مـلاحـم هـوميروس». . ١٩٦١. Albin Lesky. Gottliche und menschliche motivation im homerischen epos.

وكما سبق لنا أن رأينا، فإنه من اليسير في بعض الفقـرات أن نترجم الأبيات التي يرد فيها ذكر الإلهة الى نثر أو شعر طبيعي naturalistic. وهناك فقـرات لا يمكن القيام بهذا في يسر ، لكنهـا لا تكرس وجود الفائق للطبيعة عند هوميروس. والنقطة الجوهـرية هنا لا تتمثل فيما يعنيه سنيل بقوله: «يخضع الالهة، وفقا للمفاهيم الاغريقية الكلاسيكية، للقـوانين الكونية. وهم عند هوميروس يتحركون على الدوام في أشد ضروب التوافق مع الطبيعة. . ولن يكـون من قبيل الايغال في الخطأ أن نقول إن الفائق للطبيعة عند هـوميروس يسلك بأعظم قدر من الانتظام، لا بل ما هـو أكثر من ذلك، فان من الممكن صياغة قـوانين دقيقة تحكم تدخل الالهة في شئون البشر. وكل منعطف للأحـداث عند هوميروس إنما تسيره الالهة (٢٩) وذلك، إن صح، ليس الا نصف ما ينبغي أن يقال.

دعنا نعقد مقـارنة بين هوميروس من ناحية وسفـر التكوين من ناحية أخـرى وبين الصورة العلمية

للعالم. فالالهه عند هوميروس، اذا ما قارناهم بالرب، في قصة الخلق، كما يرويها الكتاب المقدس، لا يبدون لنا فائقين للطبيعية، وانما جزء منها، انهم اكثر شبها بنا منهم برب الأنبياء. فذلك الرب هو خارج العالم الذي خلقه، وليس في هذا العالم شيء الهي أو مستحق للعبادة، الانسان وحده هو الذي يقبس من روح الرب لكن الهوة القائمة بين الرب والانسان هي هوة مطلقة، وحتى ابراهام الذي يجرؤ على تحدي عدالة الرب ليس الا ترابا ورمادا (التكوين ١٨ :٢٧). وما من انسان، حتى في الماضي البعيد، رُفع الى مصاف الأرباب، كما أنه ليس هناك أنصاف الهة ولا كائنات أخرى من نمط وسيط شأن بروميثيوس على سبيل المثال. بالمقابل فان الهة هوميروس هم «في» العالم، والطبيعة حافلة بالكائنات الالهية التي تستحق العبادة، وقد أنجب زيوس العديد من الأطفال من نسوة فانيات، والتمييز بين الالهة والبشر غير يقيني، فذات مرة منحت أثينا، كعطية خاصة، ديوميديس القدرة «على تمييز الالهة من البشر» (٩٥ : ٥ : ١٢٧).

الان فلنقارن الصورة التي يرسمها هوميروس للعالم بالصورة العقلية العلمية الحديثة. لقد اعتدنا جميعًا ذلك المفهوم عن الكون الذي يتم في اطاره تشبيه الكون بالساعة. وقد اعتاد القائلون بالربوبية التأكيد على أن الرب لا بد قد صنع الساعة وملأها في البداية، ولكنهم لم يعتقدوا بأن الحاجة ماسة لحفاظه عليها بعد ذلك. وفي ضوء هذه الصورة، يغدو المقصود بالتدخل الفائق للطبيعة واضحا تمام الوضوح، اذ يفترض أن كل الأحداث التي تقع في الطبيعة محسومة ومن الممكن التنبؤ بها، والتدخل الفائق للطبيعة يعني ان المسار الطبيعي قد تم ايقافه وقلبه ومقاطعته من خلال معجزة من نوع ما. وهناك مفهوم اخر مختلف تمام الاختلاف عن المعجزات بحسبانها لا تعدو ان تكون وقائع عجيبة فحسب. والكلمة الالمانية التي تعني المعجزات هي Wunder والتي تحتفظ بالمعنى القديم للأعاجيب والغرائب. ولكن الغرائب ليست بالضرورة فائقة للطبيعة. وجعبة هوميروس حافلة بالأعاجيب، لكن السعي وراء أي شيء فائق للطبيعة في «الالياذة» هو شيء مفارق للحقيقة التاريخية تماما كأن ننسب الى هوميروس مفهوما آلياً عن الكون، لقد كان عالمه حافلا بالمدهشات، وباختصار كان عالما شعريا.

تشير تعدّدية الالهة الى الايمان بالعديد من الالهة، في مقابل التوحيدية، التي تعني الايمان برب واحد فحسب. ولكن هوميروس يختلف عن التوحيدية بطريقتين، فهو اولا اذ يواجه بواقع قوامه مذهب عبادة العديد من الآلهة لا يعارض هذا التعدد بأي طرح خلافي، وانما هو على العكس من ذلك يحول هذا الواقع الى استخدام شعري، وثانيًا فان الايمان لا مكان له عنده.

ان اللغة التي تعتمد تعدد الالهة تتناسب بشكل طيب للغاية مع وصف الحرب. وما من شاعر اخر قدر له ان يلتقط بمثل هذا الكمال ما تثيره الحرب من اضطراب وتقلب في الخطوط والتعارض الجلى في الأهداف الى يصاحبها.

(٣٢) مسألة الأهمية

ما من شيء يمكن أن يساعدنا في المزيد من ايضاح دور الالهة في «الالياذة» قدر مقارنة بين شعراء أثينا التراجيديين العظام الذين ستتناولهم واحدا اثر الاخر في الفصول الثلاثة المقبلة، ولسوف نجد المناسبة للتطلع الى الوراء نحو هوميروس لإكمال الصورة التي بدأناها هنا. لكننا يمكننا الان بحث مسألة اخرى فيما يتعلق بالآلهة. هل النقطة التي أشرنا اليها لتونا هي السبب الوحيد في وجود الألهة في «الالياذة»؟.

هناك وظيفة اخرى يؤديها وجود الآلهة في «الالياذة»، فهذا الوجود يساعد في تكريس المغزى الشامخ للقصة، ذلك أنه في نهاية المطاف يمكن بسهولة تبنى رؤية ساخرة من الحدث بكامله وتحويله الى كوميديا.

يتصرف آخيل كصبي غر، انتزعت منه احدى لعبه، فغضب، وكف عن اللعب، وفي غمار عناده، يرفض كل التوسلات بينما أصدقاؤه يتعرضون للضرب على يد أعدائهم بصورة مفزعة. وأخيرا، وبعد طول انتظار، وازاء شعوره بأنه لا يستطيع التماسك أكثر من هذا حقا وان كان لا يزال أشد عنادا من أن يستسلم، فإنه يسمح لأقرب أصدقائه بالمشاركة في العراك ثانية على أن يزعم أنه آخيل، ولكن صديقه يتعرض للقتل. الآن يتفاقم غضبه، فيشارك في العراك مجددا، ولا يكتفي بأن يقتل قاتل صديقه فحسب، وإنما يقوم في غمار غضبه بسحل الجثة على التراب وراء عربته. وحينما يقبل والد القتيل ساعيا وراء جثمانه فان آخيل يشعر بالخجل، ويبذل قصارى جهده لإخفاء اثار فعلته الشنعاء. وشأن قصة أوديب، فان تلك ليست حقًا مادة واعدة بالنسبة لقصيدة عظيمة، وقد اقتضى الأمر وجود شاعر فحل لتحويلها الى «الالياذة».

ما كان يمكن لوضع القصة في سياق حرب طروادة في حد ذاته أن يحل المشكلة. فتلك الحرب تستدعي بدورها في نهاية الأمر نزعة ساخرة متشككة. ذلك أن الحرب الدامية التي تدوم عقدا من الزمان بأسرها انما تشن من أجل امرأة غير جديرة بأن تحاز وهذا متضمن بوضوح في «الالياذة» على الرغم من أن هذه النقطة لا تتطرح بضراوة ومرارة على نحو ما يطرحها شكسبير «طرويلس دكريسيدا» ورداً على السؤال الذي يطرحه باريس عما اذا كان هو أم مينيلاوس الأكثر جدارة بهيلين الجميلة يرد ديوميديس عند شكسبير مدمدما:

انه يتجرع دفعة واحدة كديوث باك
بقايا وثمالات امرأة مروّضة مطروحة.
ومثل فاسق انحدر من صلب داعر
يسعدك أن تستولد وارثيك
واذا ما وزنت مزايا كل منكما لما رجح احد كما الاخر

لكنه، بحسبانه ذاته، الأثقل لعاهرة. (٤ : ١)

إننا لا نجد شعورا بخيبة الأمل بمثل هذه الحدة عند هوميروس، الذي لم يسبر قط غور هذا الاشمئزاز أو اليأس الذي وجد شكسبير في غالب الأحوال الكلمات المناسبة للتعبير عنه. لكن ذلك لا يعني أن هوميروس لم يكن مدركًا لما وصلت اليه قصته. فكلمات هيلين الأخيرة في «الالياذة»، قبل نهاية القصيدة بثلاثين بيتًا فحسب، وفي غمار ختامها لمرثيتها لهكتور تتوجع لأن الطرواديين «يرتجفون فرقًا مني كلما مررت بهم».

غير ان الانفعال المحوري الذي يسود قصيدة هوميروس ليس هو المرارة حيال حماقة الانسان، وليس بالامكان وضع عنوان فرعي لـ «الالياذة» من نوعية «ضجة بلا طائل». وقد لاحظنا في مناقشتنا لكتاب «فن الشعر» ان أرسطو لم يدرك أن الفارق الجوهري بين الكوميديا والتراجيديا يكمن في موقف الشاعر حيال مادته، وقد قرر هوميروس أن يجعل من «الالياذة» قصيدة ملحمية عظمى مشيرًا الى أن الأحداث التي يرويها ذات أهمية قصوى وأكثر قيمة وثقلا من أعمال عصره.

إن التراجيديا، شأن التجارب الصوفية، تتمتع بأهمية بالغة بحكم كونها كذلك. ولو أن أي شخص قال: «آه، لم تكن شيئًا ذا بال، انها مجرد تجربة صوفية او « لم تكن شيئا إدًّا، انها مجرد تراجيديا» مضيفا فلننس الأمر! فانه يظهر بجلاء أنه لم يفهم معاني الكلمات التي استخدمها. أما اذا كانت الاصطلاحات الأخرى قد استخدمت بصورة صحيحة فان المتحدث يخبرنا بأن التجربة لم تكن صوفية و الأحداث لم تكن تراجيدية، ذلك أن الشاعر التراجيدي يواجهنا بالقول بأن ما يقصه جدير بألا ينسى وأنه له أهمية كبيرة. وعند هوميروس وفي بعض التراجيديات الاغريقية فإن مشاركة الالهة تساعد في تكريس هذا القول، فما يقال مذهل، فذ، وهائل.

(٣٣) قدر الانسان

لقد حان الوقت للعودة الى الانسان، ذلك أنه على الرغم من أن الالهة تشارك في شئون البشر عند كل منعطف، الا أن «الالياذة» هي في المقام الأول والأخير تدور حول البشر. ومن الواضح انها لا تخلف لدينا الشعور بأن البشر هم مجرد دمى، ونحن لا نوضع في موضع نردد معه أصداء صرخة جلوسستر:

مثلما الذباب للصبية العابثين كذلك نحن للالهة.

انهم يقتلوننا في لهوهم. (الملك لير ـ٤ : ١).

والأمر على العكس من ذلك، فاهتمام الالهة بأخيل وهكتور وأود يستيوس وديومديس انما يكرس أهميتهم ويساعد في رفعهم الى مصاف أسمى. انهم ليسوا كبشر هذه الأيام وانما لهم شموخ الأبطال.

ورغما عن عظمتهم فانهم يحيون عند حافة الليل، فالافتقار الشديد للأمن الذي وجدناه في تراجيديات سوفوكليس يجد نمطه الأصلي في «الالياذة». فلنبحث كبداية كلمات أجاممنون وهو ينهي

خصامه مع آخيل: «لم أكن بـالمخطىء وانما كان زيوس والقدر والفتنـة التي تسري في الظلام هـم الذين ذهبوا بصوابي في ذلك اليوم خلال الاجتماع حينما انتزعت جائزة آخيل». انه يقول انه لم يكن بوسعه ان يفعل شيئًـا لأن (آتى) كبرى بنات زيـوس التي تضلنـا جميعا، هـذه الروح اللعينـة، التي تتسرّب عبر رؤوس الرجـال فتفسدها وتهلك هـذا أو ذاك قد أذهلتـه عن امره. «وحتى زيوس أضلتـه ذات مرة» وهوميروس بابتهاجه الذي لا نظير له بالأقاصيص والاوصاف الرائعة، والبعيد كل البعد عن الانتقال الى بكاء التخلي عن الانسان لأتى القاسية ينطلق الى رحـاب القصة الرائعة التي تحكي عن كيفية تضليل آتي لزيوس ومعاقبته لها (٣٥٦ : ١٩ : ٨٥ وما بعدها).

سرعان مـا يتحدث أخيـل في الاطار المزاجي نفسـه، فيقول: «ما أشـد الضلال. . . الـذي يمكن للأب زيوس أن يضرب بـه الانسان!» (٣٦١ : ١٩ : ٢٧٠) ولقد غاب عنه صـوابه بدوره حينما تخاصم مع أجاممنـون. ولكن المعنى الكامن هنا لا يتمثل في أن البشر ليسـوا الا لعبًا في يد زيـوس، وانما الامر على العكس، فهم يتعرضون للضلال ذاته الـذي يضرب زيوس بدوره. . وهذا هو النمط الذي تسير عليه الحياة: ان الناس الأكثر نبلا وحكمة يتصرفون في بعض الأحيان وكأن صوابهم قد فارقهم.

ان هذا الاحسـاس بالعنصر الـذي لا سبيل الى التنبـؤبه في الحيـاة الانسانيـة هو احسـاس قوي في «الالياذة» وهكتـور يعرب عنـه في حديثه مع جلـوكوس، اذ يقـول ان زيوس يمكن ان يـوقع الهزيمة المنكرة حتى بأشجع الرجال ثم يستحثه الى القتال (١٧)، ويقول مخاطبًا آخيل: «اني لأعرف انك رجل مقدام، تفوقني قدرا، لكن امورا كهذه معلقـة بأيدي الالهة، وعلى الرغم من انني لست قويا مثلك، فربما أنال منك برمية من رمحي» (١٨).

يتميز الشعور بالمكانة في «الالياذة» بالقوة البالغة، وغالبا ما يقال لنا دون تردد من يفوق من، ومن هو أفضل الجميع، وهناك يقين حاد فيما يتعلق بالعـديد من هذه المزاعم، بحيث ان ما يتبقى من افتقار لليقين حول بعض تقديراتنا انما يطلق يدنا بأكثر مما يأخذ بخناقنا.

وقد تساعد صور محددة في ايضاح هذا. ففي نهاية ما يسمى بقائمة السفن يقول هوميروس:

«اولئك اذن كانوا قباطنة وقادة الدانيين. الان، خبريني يا ربـة الشعر عن الرجال والجياد كافة التي عبرت البحر مع ابنـي اتريوس، من ذا الـذي كان في المقـدمة ومن الـذي فاق غيره؟ في الجيـاد، كانت أفضلها جيـاد أدميتوس. . . وبين الرجـال كان اياس التيـلاموني هـو الأفضل، ولكن طالما ظل اخيل معتكفا في غمار غضبه» (٥٩ : ٢ : ٧٦٠ وما بعدها).

«وكان يمكن ان تكون تلك نهايتك، أي مينيلاوس، على يـدي هكتور، حيث إنه كان خيراً منك

بكثير، لو لم يثب ملوك الاخيين فأمسكوا بك، ولو لم يقم ابن اتريوس نفسه، أجاممنون المتألق في ملكه. . بكبح جماحك: «انك لمجنون، لا تدع الطموح يدفعك الى قتال من هو أعظم منك قوة. . فحتى آخيل نفسه كان يرهب لقياه. . . وآخيل يفوقك كثيراً»، (١٣٤ : ٧ : ١٠٤ وما بعدها).

قال: «ذلك يعزيني هونا ما عن موت باتروكلوس، وإن كان أفضل من الرجل الذي صرعته» (٥٣٨ : ١٧ : ٣٣٠).

«نعم، يا صديقي، ينبغي أن تلقي حتفك بدورك. فلم تثير ضجة حول ذلك؟ لقد مات باتروكلوس الذي كان يفوقك بكثير» (٣٨٣ : ٢١ : ١٠٦ وما بعدها).

سيكون مما لا طائل وراءه ان نراكم الأمثلة (١٩)، فدعنا نختتم بكلمات بريام في النشيد الأخير: «أهو امر هين عندك أن زيوس بن كرونوس رزأني بفقدان أشجع أبنائي (٤٤٣ : ٣٤ : ٢٤٢).

ان هذه الفقرات تلقى الضوء على إحدى غرائب فلسفة أفلاطون، التي تواصلت في الافلاطونية الجديدة وفلسفة القديس توما * وتحديداً هذه الأخيرة، فلنتأمل «الطريقة الرابعة عند القديس توما في البرهنة على وجود الله» الطريقة الرابعة مستمدة من التراتب الذي نجده في الأشياء. فمن بين المخلوقات نجد البعض أكثر جودة والبعض أقل جودة والبعض حقيقي ونبيل وما الى ذلك. ولكن «أقل» أو «أكثر» تنسبان الى أشياء مختلفة، بحسب مماثلتها، بطرقها المختلفة، لشيء هو بمثابة الحد الأقصى، على نحو ما يقال عن شيء انه اكثر سخونة بحسب اقترابه في الشبه من اكثر الأشياء سخونة، وكذلك فان هناك شيئاً هو الاكثر حقيقية شيئاً هو الأفضل شيئاً هو الأنبل. . . ليس هذا شيئا بقي لنا من أفلاطون فحسب يبدو غريبا بصورة مدهشة عن الطرق الحديثة في التفكير، فالروح اغريقية حتى الأغوار، وهي تسبق أفلاطون، وتختلف تمام الاختلاف عن روح النصوص المقدسة العبرية. وهذه الثقة الاغريقية في أن البشر والأشياء يمكن ترتيبهم في سياق واحد كما لو كانت الصفات «جيد»، «نبيل» و«جميل» و«أفضل» هي كلها أحادية المعنى، وكما لو كان التميز أو الاتضاع أمرين واضحين كالموازين والحجوم ـ هذه الثقة غير عملية بالمعايير الحديثة، وغير انسانية من وجهة النظر اليهودية.

تساعدنا اشارات هرميروس الى اتي ** كذلك في فهم أفلاطون.

---

* توما: القديس توما الاكويني (حوالي ١٢٢٥ــ١٢٧٤) طوّب قديسا في عام ١٣٢٣، الطرق الخمسة المشار الى الرابعة منها في المتن وهي المعروفة باسم quinque viae وتسمى احيانا بالادلة على وجود الله، عبارة عن بضعة مبادىء عامة تسري في الكون، وهي التغير، التبعية، العرضية، الكمال القاصر، النصح، فلو ان هذه المبادىء امتدت لتشمل الكل او الواقع الكوني كله لما استطعنا ان نجد تفسيرا لوجودها، ومن يستنتج وجود المغير الذي لا يتغير، والعلة التي لا علة لها، والموجود الذي هو واجد الوجود، والكامل المكتمل، والغاية النهائية، وهي افكار تمتزج كلها في التعريف الأسمى لله (هـ. م.)

** آتي: ربة الخداع والدمار المندفع في الميثولوجيا الاغريقية. (هـ. م.)

وفي فصل رائع عقده حول «دفاع اجاممنون» يقول إ. ر. دودز E. Dodds بعد الإعراب عن اتفاقه مع برونوسنيل على أن «الانسان عند هوميروس لا يمتلك ناصية مفهوم موحد عما ندعوه بـ «النفس» او «الشخصية» بمناقشة «العادة التي درج عليها هوميروس بتفسير الشخصية أو السلوك بمصطلحات المعرفة» بمعنى ان هوميروس يستخدم كلمة «يعرف know» بطرق تبدو لنا غريبة ثم يلاحظ دودز: «ان هذا المنهاج العقلاني في تفسير السلوك ترك بصمة لا تمحى على العقل الاغريقي، وما يسمى بالمفارقات السقراطية أي القول بأن «الفضيلة هي المعرفة» وانه «لا أحد يخطىء عن قصد» لم تكن بالأمور المستجدة، وانما هي صياغة صريحة ومعممة لما كان منذ زمان بعيد عادة فكرية جرى العرف بها. ولا بد ان هذه العادة الفكرية قد شجعت على الايمان بالتدخل النفسي. فاذا كانت الشخصية هي المعرفة، فان ما ليس بمعرفة ليس جزءاً من الشخصية، وانما جاء الى الانسان من خارجه» (٢١).

يضفي الظلام الذي يحيا البشر على حافته الطابع الانساني على عالم هوميروس. فاليقين اللاانساني فيما يتعلق بنظام المرتبة تخفف منه المعرفة بأنه حتى في القتال المتكافىء قد يفوز من هو أقل على من هو أفضل، وقد ينال الفزع من الشجاع فيلوذ بالهرب، وقد يقدم الحكيم فجأة على التصرف بحماقة. كما، ان الموت وليس بالبعيد قط، وليس هناك شيء يبقى أبد الدهر وليس الفارق بين رجل واخر إلا الشهرة. وقد يجوز ان يفترض مسبقًا أنه ما من احد يخطىء عن قصد، لكن ذلك لا يعني أن أفضل الرجال في مأمن من الخطأ، فحتى زيوس آضلّته آتي ذات مرة.

عبرت الالهة مرتين ببلاغة رائعة في «الإلياذة» عن الجانب المعتم من هذه الرؤية لقدر الانسان. في المرة الأولى يقول زيوس: «من بين كل المخلوقات التي تتنفس وتدب على الأرض الأم ليس هناك من هو أكثر بؤسًا من الأنسان» (٣٢٨: ١٧: ٤٤٦). وفي موضع لاحق يصف أبوللو البشر بأنهم: «تلك المخلوقات التعسة التي تزدهر، كوريقات الشجر، على مغنم الأرض وتتباهي بحسنها، لكنها في لحظة تهوى فتذروها الرياح» (٣٩٢: ٢١: ٤٦٤ وما بعدها).

وصورة أوراق الشجر يستخدمها جلوكوس قبل ذلك في لقائه مع ريوميديسلاً «ما الذي تعنيه سلالة آبائي لك؟ فما أجيال البشر الا كأوراق الأشجار، تهب الريح فتنتثر أوراق عام على الأرض بددًا. لكن الأشجار تتدفق مبرعمة وتكتسي أوراقًا جديدة عندما يحل الربيع، وهكذا أجيال البشر، واحد يذهب وآخر يأتي. ولكن ان كنت تحب ان تصغي الى قصة عائلتي فاني مسمعك إياها». بحيوية هوميروسية بالغة يشرع في سرد القصة مستغرقًا ستين بيتًا ليحدثنا عن سيزيفوس وبيليرفون، بما في ذلك حادثة تشبه حادثة زوجة فوطيفار في سفر التكوين ومغامرات تشمل الخميرا chimaera ثم الامازونات، وأخيراً وبعد انتظار طويل يختتم حديثه قائلاً: . . «وأنا ابنه، وقد ارسلني الى طروادة، واعتاد أن يقول لي: ليكن شعارك: اني انا القائد، كافح لتكون الأفضل، فقد كان اباؤك هم الأفضل

في ايفيريـا وليقيـا. فلا تجلب العـار لهم. « ذلك هـو نسبي، وهـذا هـو الدم الـذي يجري في عـروقي» (١٢١١ : ٦ : ١٤٥ ومـا بعدهـا). ويدرك ديـوميديـس مبتهجًا ان عـائلتيهما تربطهما وشـائج قديمـة، ويتبادلان درعيهما.

إن كون البشر يتعرضـون للفناء كأوراق الشجر في مهب الريح، لا يبرر الاستسـلام، اكثر مما يبرره في فقـرة مماثلـة من سفـر اشعياء: «كل جسـد عشب، وكل جمالـه كزهـر الحقل. يبس العشب، ذبل الزهر، لأن نفخة الرب هبت عليه. . . حقا الشعب، عشب. يبس العشب ذبل الزهر، أما كلمة الهنا فتثبت إلى الأبد. على جبل عال اصعدي يا مبشرة صهيون. . . » (٤٠ : ٦ وما بعدها).

ليست هناك أنباء طيبـة عند هوميروس يمكن مقارنتها بتلـك التي ساقها اشعياء الثاني لـدى اعلانه انتهاء المنفى، فنحن لا نجد في عالم «الالياذة» مثل هذا الابتهـاج، لكننا نجد مرارا وتكرارا روح شعار جلوكوس الذي اكده له أبوه. «استحث بيليوس العجوز فتاه اخيل على الدوام على ان يكافح من أجل المرتبـة الأولى وأن يفوق أقـرانـه (٢١٨ : ١١ : ٧٨٢) وحينما يقبل بـريام العجـوز على آخيل في النشيـد الأخير، يقول له هـذا الأخير «لا بد لك من الاحتمال ومن ثبات الفؤاد، فبكـاء ولدك لن يجديك نفعا على الاطلاق. ولسوف تلقى حتفك قبل أن نعيده الى الحياة». (٤٥٢ : ٢٤ : ٥٤٩ وما بعدها).

ويجتمع العديد من المؤثـرات التي بحثناها في حديث أخيل الى أمه تيتيس بعد مصرع بـاتروكلوس، حيث يقـول: « لقـد جلست هنـا الى جـوار السفن، حملاً ثقيـلاً على الأرض، أمـا من هـو خير القـوة الأغريقية بأسرها. . اه، لكم أود أن يبعد الغيظ عـن عالم الأرباب والبشر ومعه الغضب، الذي ينسل كذوب الشهد (٢٢)، الغضب الـذي يجعل أحكم الرجال يشتعل، وينتشر كالدخان عبر كيـانه كله، وقد ثار غضب كغضب أجا ممنون بين جوانحي في ذلك اليـوم! الان سامضي ساعيا وراء هكتور الذي قتل أعـز اصدقـائي. امـا حتفي فليأت حينما يشاء زيـوس والالهة الخالـدون الاخرون. فحتى هـرقل القوى لم يتجنب حتفه. . وأنا بدوري سأهوى ممـددًا حينما ألقى حتفي اذا كان القدر ذاته في انتظاري. أما الآن فان المجد هو مقصدي» (٣٣٩ : ١٨ : ١٠٤ وما بعدها).

الموت قـريب على الدوام، ولا ينسى بـرهة واحـدة، وكـذلك النضال من اجل التميـز والرغبـة في المجد، والمجد البطولي لا ينفصل حقا عن الشجاعة في مواجهة الموت والخطر.

إن أوديسيـوس يتأمل مرتين فيما يتعلق بـالشجاعـة. «واذ ترك أوديسيـوس المجيد وحيـدا دون أن يسانده أحـد من الأرجيين، بعد أن أصاب الفزع الجميع أصابـه الأضطراب وراح يحدث نفسه التى لا تقهر. . . سيكون من العار ان أرتد على عقبي في وجـه المخاطر التي تحيق بي، ولكن أن أمسك وحيدا أمّـر وأدهى. . ولكن لم اناقش هـذا؟؟ ألست أعـرف أن الجبناء كشفـوا عند اللقـاء، أما من يتصـدى للقيـادة فعليــه ان يصعـد ولا يتراجـع (٢٣) فإمـا أن يُصيب عــدوه في مقتل وإمـا أن يلقـى حتفـه؟ (٢٠٨ : ١١ : ٤٠١ وما بعدها).

وفي موضع لاحـق يقول أجاممنـون انه مما يبعث السرور في نفس زيوس في مـا يبدو (٢٤) أن يفني الآخيون هاهنا، بعيداً عن ارجوس. . ليس هناك ما يخجل في الهرب من المحنة حتى تحت ستار الليل. فخير للمرء ان يفلت بجلده من خـلال الهرب من أن يمسك به. لكن أوديسيوس يرمقه حـانقًا ويرد معترضا: «كان ينبغي ان تقود جمعـا من الجبناء، بدلا من قيادة أناس مثلنا قدرهم منذ نعـومة أظافرهم ان يشهدوا الحروب حتى نهايتها الى أن نسقط واحدا إثر الاخر» (٢٥٩ : ١٤ : ٦٥ وما بعدها).

ويعبرّ اياس الكبير عن الـروح ذاتها بلهجة أشد ضراوة: «بمقدورك كـذلك ان تنحي قوسك وكل هاتيك الهام، الان وقد جعلها اله استبد به الضيق منا بلا جدوى. وامسك بدلا من ذلك بحربة طويلة وعلق ترسا على كتفك، وعلى هذا النحـو واجه العدو وقد رجالنا. لربما كان الطـرواديون قد أعملوا القتل فينـا لكننـا على الأقـل نستطيع ان نـريهم مـرة اخـرى كيف ان بمقـدورنـا ان نقـاتل»: (٢٨٤ : ١٥ : ١٧١ وما بعدها).

في غمار القتال حول جثة باتروكلوس، يلخص اياس هذه الرؤية كأجمل ما تكون اذ يقول: «بمقدور أي أحمق ان يدرك ان الاب زيوس يساعد الطرواديين. فكل رمح يقذفونه يستقر في هدفه سواء ألقته يد رام ماهر او يد من لادراية له، اذ يمضي به زيـوس الى هدفه بينما تترامى رماحنا واهنة على الارض ولا تلحق بأحد أذى قط. طيب، علينا ان نكـافح بدونه. . آه ايها الأب زيوس، انقذنـا من هذا الضباب وامنحنـا سماء صـافيـة لعلنـا نستطيع الابصـار، اقتلنـا في وضَح النهـار، إن كـان مـا مـن ذلك بـد (٣٣٣ : ١٧ : ٦٢٩ وما بعدها).

هكذا فـان تجربة الحيـاة عند هـوميروس تجد التعبير عنها مـرارا وتكرارا على أفـواه أبطال مختلفين، يتحدث كل منهم بصوته المتميز، لكن الصياغة القاطعة تكون من نصيب «ساربيدون الشبيه باله» وهو أحد أبناء زيوس، كما أنه من ناحية أمه حفيد بيليروفون (١٢٢ : ٦ : ١٩٨) وبحسبانه ملك الليقين فانه يقاتل في صفوف الطرواديين الى ان يلقى حتفه على يد باتروكلوس (٣٠٤ : ١٦ : ٤٦٢ وما بعدها).

ألا خبرني ياجلـوكوس لماذا يخصنا الليقيون بـآيات التكريم، خير المقـاعد في المادب والقطع الاولى من لحوم الافخذ وكئـوس لا تفتأ تترع؟ لم ينظرون الينـا كآلهة؟ ولماذا جعلنا سيـادة؟ مزرعتنـا العظيمة تلك الممتدة على ضفتي نهر كانثوس بحدائقها الغناء وحقول حنطتها الرائعة ألا يلزمنا هذا كله الان بأن نحتل مكاننـا في صفوف الليقيين وان نلقي بأنفسنا في لهيب المعـركة؟ على هذا النحـو يمكننا ان نجعل رفاقنا المحاربين الليقيين يقـولون هذا عنا حينما يناقشون امـر ملوكهم: «انهما يعيشان على خير الأرض التي يحكمانها ويشربان الخمر المعتقة التي أجيد صنعها، لكنهما يدفعان الثمن بما يحرزانه من مجد. . .» آه يـا صديقـي، لو أننـا بعـد أن نجتاز هـذه الحرب كنـا قـادرين على التيقن من الخلـود الذي لا يعـرف الشيخوخة لما احتللت مكاني في الصف الأول، ولما بعثت بك لتتـوج هامتك، بالمجد في الميدان. لكن الأمور لا تجري على هذه الشاكلـة. وللموت ألف سبب مالنا منها مناص، ومـا من أحد يستطيع انقاذ

نفسه وخـداع الموت . فلنمض قدمًا اذن، فـاما ان ننتـزع المجد من الاخرين او يكـون لهم علينا النصر المبين» (٢٢٩ : ١٢ : ٣١٠ وما بعدها).

لا ينبغي علينا ان نسمي هذه النظرة، «التزام النبالة» وننفض أيدينا منها، لأنها متميزة في العديد من الجوانب. وفي «الالياذة» ليس قصر العمر حائلا دون الحياة الدنيا، وانما هو حافز للاستمتاع بمسراتها وللعيش في نشوة وللموت على نحو مجيد. والظل الذي يلقيه الموت لا يخضِّب الارض بكابة تشوهها، وانما هو دعوة للفرح وللنبل.

تختلف تجربة الحيـاة تلك تمام الاختلاف عن تجربة الحيـاة التي جرى تطويـرها في اطار الهنـدوكية او البوذية او الكونفـوشية او الطاوية او اليهودية أو المسيحية، وهي بعيدة كـذلك عن فلسفات أفلاطون الذي علم خلـود النفس والرواقيين والابيقوريين الذيـن علموا الناس أن يحيوا بصـورة مقتصدة حتى سن ناضج مشترين الهدوء بالـزخم والكثافة، و(سبنيوزا) الذي جدد هـذا النوع من الحكمة. حقًا ان الفـلاسفة قـد اتبعـوا، دونما استثنـاء على وجه التقـريب، الـرواقيين والابيقوريين، ان لم نقـل بحالة الاسكندريـة. اننا لا نجد حتـى الوعي فحسب بامكـانية تجربة الحيـاة الهوميروسية، لا عنـد عقلانيي القارة ولا عنـد التجريبيين البريطـانيين ولا بين أساتذة الفلسفـة الذين تملكوا نـاصيتها بـدءا من كانت وهيجل.

ذلك أمر جـدير بـالملاحظة، اذا اخذنـا في الاعتبار ان الـروح الهوميروسية قـد أعقبت خلفًا لها، اذ واصلت الحيـاة في التراجيـديـا الاثينيـة، على الرغم مـن ان هؤلاء الأطفـال الـذين يختلفـون بصـورة ملحوظـة، على نحو ما سنرى، عنهـا كما يختلفون احدهم عن الاخـر، وجرى إحياء هذه الـروح بعد الفي عام من موت سـوفوكليس ويوربيديس في عام ٤٠٦ ق.م في التراجيديـا الاليزابيثية. لكن هذا كله ضاع على الفلاسفـة، فحتى ارسطو الذي كان يعجب بسوفوكليس ـ كصـانع للشعر ـ لم يدرك الا القليل من روحه، وتجاهل كلية البعد الفلسفي للتراجيديا. اما هيجل، الذي كان يعجب بسوفوكليس كذلك، فلقـد كان اقرب بـالفعل الى اسخيلوس، على نحـو ما سنرى، وأدرك شيئًـا من روحه، لكن تراث هوميروس المتميـز على نحو ما حاولنا وضعه هنـا، كان بعيدا عن مدى ادراكه هـو ايضا، وكان شوبنهـور، الذي راح يتطلع في جميع الأرجـاء بحثا عن تأكيد لمبـدأ الامتثال الذي قـال به، غـافلا كل الغفلة عن البعد الفلسفي لهوميروس. كان أول فيلسوف، ان لم يكن اول مفكر، امسك بناصية جانب كبير من روح هوميروس في النثر الـذي كتبه وفي منهاجه في الحياة، هـو نيتشه، ولا يعني ذلك انه فهم هوميروس أو فسره عن بعد بطـريقتي، فهو لم يفعل ذلك، وكان ما قاله عن هـوميروس مختلفا تماماً. وحينما ننتقل الى الفصل الذي سنعقده بعنـوان «اسخيلوس وموت التراجيديـا» فاننا سنكتشف الى اي حد يتعذر الدفاع عن بعض أفكار نيتشه المحوريـة في مؤلفه «ميلاد التراجيديا». وفي الحقيقة ان ما قيل عن ميلاد التراجيديا في هذا الفصل بعيد كل البعد عما كتبه نيتشه حول الموضوع نفسه.

ومع ذلك، فـان كتب نيتشه الأخيرة تطـور مواقف حيـال الحياة والموت والبهجـة والعناء المكثفين والنبل ونظـام المرتبة تفتح الطـريق الى احتمالات طالها النسيـان والى فهم أفضل للتراجيديـا الاغريقيـة ولهوميروس ممـا قدمـه نيتشه نفسـه. وتحيا قـوة الدفـع الجديدة هـذه بالكـاد عند البعض ممن يسمـون بالفـلاسفة الوجـوديين. وهذا العنصر في كتاباتهم هـو الذي استجاب لـه العديد من الشبـاب، الأمر الذي سمح بوجود غالبية عددية كبيرة لا تتراكـم الا حول ما هو رائج. لكن هؤلاء الوجودبين كفّروا عن كل أوقية من روح هوميروس بأطنان من اكثر النزعات المدرسية الاسكندرية جفافًا.

هناك جوانب في اهتمام الأبطال بالمكانة في «الالياذة» تمثل مفارقة ملفتة للنظر مع «الاوديسة». وهذا الاهتمام الصق بأخيل منـه بمعظم الأبطال الاخـرين. وهـذا في احد جـوانبه هـو الذي عجّل بغضبـه الشديد في النشيد الأول من «الالياذة» وهو حين يسمح أخيرا لبـاتروكلوس بالمضي الى المعركة يهيب به الا يظفر بمجد بـالغ التألق، حيث ان هذا ينتقص من مقام اخيل ويجعلـه اقل مرتبة (٢٩٤:١٦ : ٩٠) وقرابة النهايـة حين يلين اخيل، ويعيد جثة هكتور الى بريام، فانه يخاطب بـاتروكلوس الميت خشية ان يجرح كبرياءه، فالفدية كبيرة، ولسوف يتلقى باتروكلوس نصيبه (٤٥٣ : ٢٤ : ٥٩٢ وما بعدها). ومن الواضح أن الثـروة ليست مناط الاهتمام، كما هـو الحال عليه غـالبا في «الاوديسـة» فالفـدية لن تجدي الصديق الميت نفعا، وانما ما يمكن ان يخدش هو مقامه ومكانته.

يمكن ان يقال الكثير عن خشية الأبطال من أن يحل العـار بهم وحنينهم الى الشهرة الدائمة (٢٥). وفي الختام دعنا نبحث موقفهم من الشهرة بقليل من التفصيل.

ليس هناك خلود، وما من مكافأة للبطولة، اللهم الا المجد المتمثل في تذكر البطل في قصيدة عظيمة من نـوع ما. ويستـدعى غياب أي اعتقـاد في الخلود المقـارنة مع العهـد القديم، حيث لا مـوضع لهذا المفهوم الا في فقرات محدودة متأخـرة وبصفة خاصة أشعياء (٢٦ : ١٩ وأجـزاء من أشعياء ٦٦ ودانيال ١٢ : ٢، والنظرة السـائدة في النصوص المقدسـة العبرية هي أنه «ليس في الموت ذكـرك. في الهاوية من يحمدك؟» والقصة التي تستحضر فيها روح صموئيل الراحلة قريبة من هوميروس، تمامًا كما ان المفهوم القديم للهاوية بـأسره يستدعي المقارنة بهاديس عند هوميروس. ويعد شـاوول في العديد من الجوانب شبيهًا باياس، وهو بطل في الميدان، يفوق الباقين في طول قامته، وملك تطيح به الالهة، فيجن بالفعل (وان كانـت هذه النقطـة الأخيرة لا يرد لها ذكـر عند هوميروس) والنصيحـة التاليـة التي تـرد في سفر الجامعة ليسـت الا هوميروس وقد نقل الى أدب الحكمـة وأضفى الطابـع الرواقي عليه: «كـل ما تجده يدك لتفعلـه فافعلـه بقوتك لأنه ليس من عمل ولا اختراع ولا معـرفة ولا حكمـة في الهاوية التي أنت ذاهب اليها». (الجامعة ٩ : ١٠).

وأقرب موضـع في الكتاب المقدس من هوميروس هو في قصـص شاوول وداوود، وهناك تقترب على نحو فجائي. وتعد مقارنة اريك اورباخ Auerbach الشهيرة بين قصة محكمة على نحـو فائق في

سفر التكـوين بفقره مسهبـة على نحو بديع في «الاوديسـة» وهي المقارنـة التي ترد في الفصل الأول من كتاب المحاكاة «Mimesis» مقارنةِ غير سليمة على الصعيد المنهاجي، لأنها تعتبر سمات جنسين أدبيين متعارضين، بكل ما في الكلمة من معنى، ميزات للثقافتين اللتين توجدان فيها، ولو انه قارن بين فقرة من قصص داوود بفقـرة مختارة على نحو مـلائم من سوفـوكليس لألفى نفسه أمـام مقارنـة مختلفة تمام الاختلاف.

إن ما يظل متميزاً عند هوميروس، ولا مثيل له في الكتاب المقدس، هو الابتهاج الضاري والاهتمام باللحظة - بالملاحظـة والمحادثة والمحاربة - جنبًا الى جنب مع المعرفة الـدائبة بأن هذا كله ليس الا شيئاً هامشيًا، وان الموت قاب قوسين أو أدنى، وأن أفضل ما يمكن لـلانسان أن يأمل فيه هو أن يتم تذكره للأبد في اطار الشعـر. وهكذا فان الشاعر التراجيدي لا يحكي فحسب قصـة عتيقة للترفيه عن جمهوره وتـوجيهه، وانما هـو يشـارك في القصـة بأن يحقق لأبطالـه اشهى رغبـاتهم الحاحًـا. وبينما نجد منـاخ «الاليـاذة» مشبعًا بـالموت، فـان هذه القصيـدة الملحميـة الاولى في الأدب العالمي هـي كذلك انشـودة انتصار، لانها تحقق للموتي رغبتهم في المجد الخالد عبر الاغنية.

الفصل السادس
اسخيلوس وموت التراجيديا

(٣٤) نيتشه وموت التراجيديا

تعود فكرة «موت التراجيديا» الى نيتشه، فهو لم يعلن فحسب، في كتابه «العلم المسرور» أولاً ثم في مؤلفه «هكذا تكلم زرادشت» «ان الله قد مات»، وانما نقرأ كذلك في كتابه الأول «ميلاد التراجيديا».

«لقيت التراجيديا الاغريقية نهاية تختلف عن نهاية شقيقاتها الكبريات من الفنون، فقد ماتت انتحاراً، في سياق صراع لا حل له، ماتت على نحو تراجيدي. . . حينما ماتت التراجيديا الاغريقية برز في كل مكان شعور عميق بفراغ هائل. وكما سمع البحارة الاغريق ذات مرة في زمن تايبيروس، وهم يمرون بجزيرة منعزلة، صيحة صاكة «لقد مات بان * العظيم» كذلك اخترقت سمع العالم الهليني الصرخة الولهى: «لقد ماتت التراجيديا! وفني الشعر نفسه معها. . .» (المبحث ١١).

في النصف الأول من القرن العشرين، كانت مناقشة نيتشه لـ «ميلاد» التراجيديا ولما أسماه بالأبوللوني جيلبرت ** والديونيزوسي *** وهي التي كرست شهرة كتابه الأول، وقامت المدرسة المسماة بمدرسة كمبردج في انجلترا بتطوير أفكاره فيما يتعلق بهذا الموضوع، وتقبل حشد من الباحثين هذه الأفكار عن طريق كتب جين هاريسون J. Harrison وجيلبرت موراي G. Murray ولكننا سبق أن رأينا كيف ان جيرالد إلز قد فند نظرياتها، وذهب الى القول بافتراضات أخرى «المبحث الثامن من هذا الكتاب».

أصبحت مناقشة نيتشه لموت التراجيديا أكثر تأثيراً منذ الحرب العالمية الثانية، وأصبحت أفكاره شيئًا مألوفا على وجه التقريب. وسيكون من النقاط الجوهرية في هذا الفصل أن نوضح أن تلك الأفكار الرائجة هي مما لا يمك الدفاع عنه، بالنسبة لكل من موت التراجيديا الاغريقية وموتها في عصرنا.

من الأخطاء المنهاجية للطرح الرائج أن نموذجًا واحدا من التراجيدبا يجري التعامل معه كما لو كان النموذج الوحيد، فحينما يتحدث الكتاب عن موت التراجيديا فانما يقصدون عادة أنه لم تكتب تراجيديات مثل «اوديب ملكا» منذ القرن الخامس ق. م. ولا تجري كتابتها في القرن العشرين. لكن سوفوكليس نفسه بعد ان كتب «أوديب ملكا» لم يكتب المزيد مما يماثلها، فلا مسرحية «فيلوكتيتيس»

---

* بان: اله المراعي والقطعان في الميثولوجيا الاغريقية. «هـ. م.»

** الابوللوني: نسبة الى الاله أبوللو اله النور والنبوءات في الميثولوجيا الاغريقية. (هـ. م.)

*** الديونيزوسي: الديونيزوسي نسبة الى ديونيزوس اله الخير والاخصاب في الميثولوجيا الاغريقية. (هـ. م.)

ولا «اوديب في كولونا» تنتهي بمحنة و«الكترا» تنتهي باشعـار بالفوز، وحتى في مسرحية «أياس» فان انتحار البطل يقع في البيت ٨٠٥ ويدور معظم الابيات الباقية وعددها ٥٥٥ بيتا حول مسألة ما اذا كان يستحق ان يدفن كـالأبطال أم لا، وهو يستحق ان يدفن عل هـذا النحو في النهاية. وبتعبير آخـر فان ثلاث تراجيديات من التراجيديات الباقية لنا من سوفوكليس تنتهي بصورة تراجيدية

ربما كـان من الممكن الرد على طـرحي على النحو التـالي: على الرغم من ان سـوفوكليس كـان١٨٧ اكبر سنا من يـوربيديس فقد مـات كلاهما في عام ٤٠٦ ق.م. وسبق يـوربيديس سوفـوكليس بأشهر قلائل، فلو أن يوربيديس كان مسئولا عن موت التراجيديا أو لو أنه كان على الأقل يجسد روح العصر الجديد الـذي لم تعد التراجيديا فيـه شيئا ممكنا ـ وهـذه هي القضية التي يطرحهـا نيتشه ـ فانـه يبدو من المنطقي أن سوفـوكليس قد طـالته العـدوى كذلك، خـاصة في شيخـوخته خـلال السنوات العشرين الاخيرة من حياته الابداعية.

ومع ذلك، فان الاقرار بأن تراجيديات يوربيديس لم تكن تراجيديات حقا، وأن سوفوكليس بدوره لم يكتب من روائع التراجيـديات الا ثـلاثا فحسب من شأنـه التدني بمفهـوم موت التراجيديـا بأسره، سواء حوالي عام ٤٠٦ ق٠م. أو في زمـاننا الى مرتبة العبث، ما لم يكن بمقدورنـا تقديم اسخيلوس في هذه النقطة، قائلين إنه كان مبدع التراجيديا، وان علينا الانتقال الى مسرحياته اذا ما أردنا أن نعرف ما تبدو عليه التراجيديـا الحقيقية. وهذا هو ما يفترضه نيتشه بجلاء، واذا أمكن الـدفاع عن هذه النقطة فان طرحـه لن يغدو عبثيا. ذلك أنه في هذه الحالـة بمقدورنا القول بأن تراجيـديات اسخيلوس السبع الباقية هي الحالات المثـالية للنوع الأدبي الذي ساهم فيـه سوفوكليس بروائعـه العظيمة الثلاث قبل أن يخضع، شأن يوربيديس، للرؤية غير التراجيدية أساسا للقرن الرابع ق. م. الذي أطل مقبلا.

غير أن حقيقة الأمر مختلفة تمام الاختلاف. وربما يـرجع ذلك الى حد كبير الى ان جانبًا كبيرا من فقه اللغة المقـارن هو ذو طبيعة مجهريـة وئيدة، وأولئك الذين يطمحـون الى التعامل مع موضوعنـا فلسفيا يمضون الى الجانب المضـاد المتطرف، ويعتبرون أن من المسلم بـه أنه سيكـون مما لا يـرقى الى الفلسفة التركيـز على تـراجيـديـات اغـريقيـة بعينهـا، وكنتيجــة لـذلك، فـان البعـد الفلسفي لاسخيلـوس وسوفوكليس يظل دونها استكشـاف، سواء في كتاب «ميلاد التراجيديـا» أو كتاب «فن الشعر». ومن هنـا فـانه لم يخطـر على بـال نيتشـه أو أولئك الذين أحيـوا قضيتـه في عصرنـا قط ان المواقف ذاتها التي يربطونها بموت التراجيديا توجد على نحو بارز عند اسخيلوس.

تتميز صـورة نيتشه عن مـوت التراجيديـا الاغريقية بـالاسهاب والتـوهج والامتلاء على امتـدادها بأفكـار مثيرة للاهتمام، فدعنـا، بدلا مـن تقديم خـلاصة مفصلة وحجـج مسهبة، نشـدد على ثلاث موضـوعات جـوهريـة. فنيتشه يـدعو تكـرارا للروح الجديـدة التي ماتت التراجيـديا بها ب« النـزعة التفاؤليـة» وهو يعلن صراحـة ان هذه النزعـة موجـودة لا عند سقراط وحـده، وانما عند يـوربيديس

كذلك، جنبا الى جنب مع ابتهاج بالجدل وايمان وافر بـالمعرفة. ولسوف نقتطف الفقرة التي يعزو فيها «موت التراجيديـا» الى النزعة التفاؤلية والعقلانيـة في بداية الفصل الثامن من هذا الكتـاب، ونناقشها هناك. ولسوف يكون كافيًا ان نربط هذين المؤثريـن بمؤثر ثالث يساعد في ايضاح المؤثرين الآخرين ـ ، الايمان: بأن المحن يمكن وينبغي تجنبها، فلو أن البشر استخدموا عقلهم على النحو السليم فحسب ـــ هـو المفهـوم التفـاؤلي الـــذي يظن بأن التراجيـديـا قـد فنيت بسببـه ـــ لما كـانت هنـاك حـاجـة الى التراجيديات(١).

لسوف أذهب الى القول بأن هذا هو ما آمن به اسخيلـوس. أما يوربيديس، وهو أبعد ما يكون عن أن يوصـف بالمتفـائل، فقد كـان حقا على نحـو ما عبر عنـه أرسطو، وان كـان لأسباب مختلفـة «ابرز الشعراء في تأليف التراجيديا». وكان اسخيلوس، بالمقارنة بسوفوكليس ويوربيديس، الأكثر تفاؤلا، فهو وحده الذي يتمتع بالثقة الشامخة في أن البشر بمقدورهم، من خلال الاستخدام الصحيح للعقل، تجنب المحن، وكانت رؤيتـه للعالم، بالمعـايير الحديثة، رؤيـة ضد ـ تـراجيدية، ورغم ذلك فقـد أبدع التراجيديا.

على صخـرة هـذه الحقيقـة العنيـدة تحطم الجانب الأعظم من المنـاقشـات التي دارت حـول هـذا الموضوع. فكيـف نستطيع ان نحل هذا اللغـز؟ ان علينا الكف عن افتراض أن التراجيـديات الكبرى ينبغي ان تنبع من رؤية تـراجيدية تتضمن بأسـا عميقا أو مفاهيـم عن الفشل الحتمي، وبدلا من ذلك علينا أن نقرأ اسخيلوس بعناية.

ولعلنا نستبق فكرة واحدة هنـا: إن التراجيديا بشكل عام هي أكثر تفاؤلا مـن الكوميديا. واليأس العميق هو الذي يمضي بمعظم أبناء الجيل الذي ولد خـلال وبعد الحرب العالمية الثانية الى الشعور بأن التراجيديا هي شيء مضى زمـانه، وهـم يفضلون الكوميـديا سواء أكانت كوميـديا سوداء أو لم تكن. والتراجيديا انها تستمد وحيها من الايمان الذي يستطيع أن يتجاوز الرياء سواء في أثينا السوفوكليسية او لندن الاليـزابيثية ولكن ليس اوشفيتنز. وهي تتـواءم مع الانتصارات الكبرى في ماراثـون وسلاميس التي شكلت بداية العصر الاسخيلوسي، ومع الانتصار على الارمـادا الذي كان بداية عصر شكسبير، وهي لا تتفق مع درسدن وهيروشيما ونجازاكي، وهي تعتمد على التعـاطف والرحمة والمشاركة. وهي لا تخاطب كثيراً جيلا يسعـده، شأن ايفان كرامازوف، أن يعيـد بطاقة السفر الى الـرب، إن كان هناك رب. ا التراجيديا لم تفن في أثينا ولا في عصرنـا بسبب التفاؤلية، وانها يتمثل المرض المفضي الى موتها في اليأس.

(٣٥) ما نعرفه عن اسخيلوس

ما نعـرفه عن اسخيلوس، بغض النظـر عن مسرحياته، قليل للغـاية. وقد بقيت لنـا عناوين تسع وسبعين مسرحيـة من مسرحياتـه، ولم يبق لنا من هـذه المسرحيات الا سبعًـا منها فحسب. وتـوفى في

صقلية عام ٤٥٦ ق. م . ويقال انـه كتب كلمات شاهد قبره بنفسه، ولم يأت فيها على ذكر تـراجيدياته ولكنه يعيد الى الأذهان بفخـر أنه قاتل في معركة ماراثون. ففي عام ٤٩٠ ق. م. وعنـدما غزا الفرس بلاد اليونـان بجيش لجب تبنت عرافة دلفي موقفا منـاصرا للفرس (٢)، لكن تسعة الاف أثيني وألف بلاتيين أنقذوا اليونـان، دونما تأييد من أبوللو. وقتل في هذه المعركـة ستة الاف وأربعمائه فارسي ومائة واثنـان وتسعون يـونانيّـا، من بينهم شقيق اسخيلـوس. وبعـد عشر سنوات عـاد الفرس تحت قيـادة اكزركـزيس، ومـرة اخرى هزمـوا في لقاءيـن حاسمين، في اشتباك بحـري في سلاميـس في عام ٤٨٠ ق. م. وفي البر في العام التالي في بلاتيـا. ويقول الكتاب القديم الموسوم «حيـاة اسخيلوس» (مجموعة مخطوطات مديسيوس ـ المقطع ٤) ان اسخيلوس حارب في هاتين المعركتين ايضًا.

وقد أحـرز فوزه الأول في مسـابقات التراجيـديا السنويـة في عام ٤٨٤ وأخـذ في الاعتبار بـالحقيقة القائلـة بأن الاغريق كانـوا يؤرخون لكتـابهم بالعـام الذي «يتألقون» فيـه، وهو ما جـرى العرف على تحديده في حـالة اسخيلـوس بسن الاربعين، وربما كان تـاريخ ميـلاده في عام ٥٢٥ ق. م. قـد جرى استنتاجه على هذا النحو من فوزه في عام ٤٨٤.

جـرى منذ وقت طـويل الافتراض بأن «الضارعـات» هي أقدم مسرحيـاته البـاقية حتى اليـوم لأن الجوقة تقوم بدور بارز فيها، وساد الاعتقاد بأن «برومثيوس» تليها من حيث القدم. وقد أدى اكتشاف شـذرة على ورقـة البردى، تشير الى أن «الضـارعـات» عـرضـت لأول مـرة في مسـابقـة شـارك فيهـا سوفوكليس كذلك، الى تغيير تاريخ «الضارعات» الى نحو عام ٤٦٣ ق. م. ويسود الاعتقاد الان بأن «برومثيوس» كتب اسخيلوس قبيل وفاته (٣) وذلك على الرغم من أن قلة محدودة من الكتاب لا تزال تتشكك في نسبة هذا العمل اليه على الاطلاق.

هكـذا فان أقـدم تـراجيديـا نعـرفهـا هي «الفرس» (٤٧٢ ق. م). وهي تعـالج المحنـة التي حلت بـالفـرس في سلاميس، دون ذكـر يـونـاني واحد بـالاسم، ودون شماتـة، وبغير أدنى لمسـة من تلك اللاإنسانيـة وذلك الغلو في الوطنية اللذين يصاحبـان غالبا الصور التي ترسم للانتصـارات العسكرية الكبرى. وقد فصل لاتيمور القول في مقال عن «اسخيلوس يتحـدث عن هزيمة اكزركزيس» (٤) فيما يتعلق بقيام الشاعر بـ «تشويه التاريخ». فالمسرحية تعطي الانطباع بأن قـوات إكزركزيس قد سحقت بصورة نهائيـة في معركة سلاميس. وحـذفت المعارك الكبرى التي نسبت خلال الشهـور التي أعقبتها وأسيء تقديم بلاتيا باعتبارها «عملية تطهير هامشية». ويشير لاتيمور الى أن الرغبة في تحقيق الوحدة الدراميـة» لن تبرر كل شيء. فنحن لا نملك الا ان نرى هنـا تمجيدًا لنصر هو نصر أثيني على نحـو ما جعله اسخيلوس. هل كان اسخيلوس من ذوي النزعـة القومية المتعصبة في نهاية المطاف؟ إن لاتيمور يعتقد هذا، ويقول: «ليس الخطأ خطأه، اذا كان بمقدورنا ان نصحح الصورة التي رسمها لنا، حيث انه ما كان يستطيع التنبؤ بمقدم هيرودوت. . . وبالنسبة لـه كانت هزيمة إكزركزيس تعني سلاميس،

وكـان المنتصر هو أثينـا ، وقد كـانت تلك قصة بسيطـة وقد عقـد العزم على أن يجعل الحيـاة تنهض في عروقها وعلى هذا النحو يختتم لاتيمور مقاله (٥).

وبما ان شخصية الشاعر هي موضع الرهان هنا ، فان هذا الاتهام ينبغي رده بالحجة والبرهان ، ومن المؤكد ان الشاعر ، بعد ثماني سنوات من سلاميس لم يكن يتطلع الى الامام نحو عصر ، يحل بعد قرون ، تغدو فيه مسرحيته مصدرنا الوحيـد للمعلومات . ففي المقام الأول ، « نجد ان فراينيقوس» phryni-chus ، وهو شاعر تراجيدي أقدم ، كـان قد حقق نجاحًا عظيما بمسرحيته «الفينيقيات» (٤٧٦ ق . م) التي عالجت الأحداث ذاتها ، وكان ثيمستوكليس ، وهو العقـل المدبر لانتصار أثينا ، قد تبنى مسرحية فراينيقوس ، ولم يكن أمـام اسخيلوس من سبيل ليعرف أن مسرحيته «الفـرس» سيقدر لها البقاء ، على العكس من مسرحية فـراينيقوس . ويبدو أنـه قد استعاد الكثير من المسرحيـة الأقدم ، ولكن ذلك فيما يظهـر جاء عن طـريق محاولتـه اظهار كيف «ينبغي» ان تقـدم القصـة . وليس بوسعنـا ، ونحن نجهل مسرحية فـراينيقوس ، المواضع التي غير فيها اسخيلـوس طروحات القصة ، وعلى أي الأوجـه كانت رؤيته لهزيمـة الفرس متميزة ، فتلك واحـدة من الحالات التي يحول فيها الافتقـار الى المعرفة التـاريخية دون تحقيق الفهم الكامل ، ولكن ليس من المحتمـل ان تراجيديا تبنـاها ثيمستوكليس قـد ابرزت دور أثينا بصور أقل من ذلك .

وعلى صعيـد ثان فـان أحد «التشـويهات» المنسـوبة الى اسخيلـوس والتي أتى لاتيمـور على ذكرهـا بتفصيل واف ، ضمن تشـويهات أخـرى ، يتعلق فيها بحيل التشـويهات الأخـرى الى أقـزام . فمعـركـة ماراثون لا يـرد ذكرها الا بصورة عـابرة فحسب ، وانما روح داريوس ، الذي رد غـزوه على اعقابه في تلك المعركة الحاسمة في تـاريخ العالم ، تقدم كصوت للحكمة يدين اكـزركزيس الأحمق ، ليست هناك حـاجـة على الاطـلاق لجعل شريـر مـاراثـون مثـالاً للملك العجـوز الحكيم ، ولجعل أتــوسـا ، ام اكزركزيس ، ملكة حتى أطراف أصابعها ، ولعدم تمجيد انتصار ماراثون بالبلاغة التي تليق به . ولو أن اسخيلوس كان ممـن يغالون في قوميتهم لكـان قد شدد على الحقيقة القـائلة بأن اثينا قد انقـذت اليونان «مرة اخـرى» في سلاميس ، على نحـو ما سبق لها أن فعلت قبل عشر سنـوات في ماراثـون ، وبدلاً من قصرْ اللوم على ملك شاب طائش وحده لكان جعلنا نشعر بأن شرًا ما ينبع من بلاد فارس .

ان مـا يدفع اسخيلـوس الى البـؤرة ليس بسالـة اثينا وان كـان يفخـر بتلك البسالـة ، ولا التسلسل التاريخي لـلاحداث ـ كيف وقع كل شيء بـالفعل أسبوعـا بعد اخر ، وانما معـاناة الفرس الكـاسحة . وكون الكـارثة شيئا ربما كـان من الممكن تجنبه هو مـؤثر محوري في المسرحية ، وليس أقل وضـوحًا من ذلك ان تلك الحقيقة لم تقلل بحال من الاحـوال عذابات الالوف الذين لقوا حتفهم قتـلاً او غرقًا ، او

---

* ترد الترجمة شعرا في الأصل .

الذين جـرحوا ولم تخفف من حزنهم زوجاتهم وامهـاتم . ويعمد الشاعر لـولعه المميز باللغـة الجزلة الى استحضار صورة هائلة للبؤس الانساني .

بعد أربع سنوات، أي في عام ٤٦٨ ق . م . انتزع منه قصب السبق للمرة الأولى سوفوكليس، الذي كان انذاك في الثامنة والعشرين من العمر . و قد عرضت «سبعة ضد طيبة» لأول مرة عام ٤٦٧ ق . م . وعـرضت ثـلاثيـة الاورستيـة في عـام ٤٥٨ ق . م . أي قبل عـامين من وفـاة اسخيلـوس . وكـانت تراجيدياته الاخرى جميعها كذلك اجزاء من ثـلاثيات، وعادة ما كانت ثلاثيات مترابطة فيما بينها شأن «الاورستيـه» وكانـت «الفرس» من الاستثنـاءات القليلـة، فهي لا تـرتبط بعلاقـة وثيقـة مع العملين التراجيديين اللذين قدمت معهما . ولا بد من قـراءة «الضارعات» باعتبارها، ان صح التعبير، الفصل الأول في عمل أطول، والامر نفسه ينطبق على «بروميثيوس» وكـانت «سبعة ضد طيبة» هي التراجيديا الختامية تسبقها مسرحيتا اسخيلوس «لايوس» و«اوديب» واعقبتها مسرحيته الساخرة «الهولة» .

اختلف النقـاد فيما بينهم حـول المزايـا النسبيـة للمسرحيـات السبع البـاقيـة بين أيـدينـا، وتنتمي المسرحيـات الأربع الأخيرة الى فئـة مختلفـة كلية عن المسرحيـات الثـلاث الأولى . لكن هـذا الحكم لا ينعكس حقًا بصورة غير مواتية على «الفرس» أو «سبعـة ضد طيبة» او «الضارعات» لأن «الاورستيه» و «بـروميثيوس» تعـد بصفـة عـامة وعن جـدارة ضمن أعظم القصـائد التي نظمت، بل ان سـوينبرن Swinburne يصف «الأورستية» حقًـا بأنها ربما كانت «اعظـم انجاز حققه الـذهن البشري»، ومثل هذا الثناء لا قيمة لـه، وكذلك الحقيقة القائلة بأن معظم صيغ التفضيل المقـررّة في النقد الأدبي مغاير لما هو متوقع (٦) .

ينبغي أن تبدأ أي محاولـة لاستكشاف البعد الفلسفي لتراجيديات اسخيلـوس من «الاورستية» لأن العمل الوحيد الكامل الاخر من اعماله المتاح لنـا هو «الفرس» التي كتبت قبل وقت طويل من وصوله الى سمت امتلاكـه لناصية أدواته . أما المسرحيـات الثلاث الأخرى فهي، على الرغم مـن أنها كاملة ، شذرات من ثـلاثيات لم يقدر لها البقاء، وقـد جازف فقهاء اللغة بـالقيام بعمليات اعادة تصـور مقنعة بصورة متزايدة لعقد هذه الثلاثيـات الثلاث، لكن المنهاج السليم يملي علينا ان نبدأ بما هو كامل . وفي مرحلة لاحقة نتساءل الى أي حد يتفق ما اكتشفناه مع عمليات إعادة التصور تلك .

وكما ان بعض القـراء يرتكب الخطأ المتمثل في معـاملة مسرحيـات سوفـوكليس الثلاث التي تـدور حولها طيبـة كما لو كانت تشكل ثـلاثية، فكذلك يتحدث البعض الاخـر عن «اجاممنون» و«حـاملات القرابين» و«الصافحـات» لاسخيلوس كما لو كانت تـراجيديات مستقلة . وهـذا الخطأ الفاضح يحول دون أي فهم لاسخيلـوس . و «الاورستية» يتعين النظـر اليهـا بـاعتبارهـا عمـلاً واحدا، تمامـا كما أن «الضارعات» و «بروميثيوس» تتعين قراءة كل منهما باعتبارها الجزء الأول في ثلاثية .

يتعين علينا لكي نفهم «الاورستية» ان نقوم ببحث المعالجات السابقة للمادة ذاتها، على نحو ما فعلنا

في حالة «اوديب» فما هو الجديد ان كان هناك جديد على الاطـلاق في هذه الثلاثية؟ وما الذي يساهم به اسخيلوس الى جوار المقولة والنشيد (الموسيقى) والرقص التي ضاعت علينا؟ .

(٣٦) أورست عند هوميروس

لا يكاد يرد في «الالياذة» ذكر لأورست، امـا الكترا فلا ذكر لها على الاطلاق، وفي الفقرة ذاتها التي يتحـدث فيها أجـاممنون عن ابنـه أورست يقـول حقا ان لـه كذلـك ثلاث بنـات، هن كريسـوثيمس ولاوديس وافيناسـا (١٦٤ : ٩ : ١٤٢ وما بعـدها) وتلك هي الاشـارة الوحيـدة الى بناتـه في «الالياذة» وليس هناك اثـر لقصة تضحيـة أجاممنون بـابنته ايفيجينيا في أوليس. ويـرد ذكر كليتمنسترا عـرضا في النشيد الأول حينما يفسر أجا ممنون رفضه لارجاع محظيته الأسيرة كريزيس الى أبيها بقوله: «اني لأحبها أكثر من زوجتي كليتمنسترا، فهي مثلهـا في الجمال، ولا تقل عنها مهارة وحذقـا» (٢٦ : ١ : ١١٣ وما بعدها) .

ونحن، بـالطبع نسمع الكثير عن اجـاممنون في «الاليـاذة» ولكن على الرغـم من انه يعـد من حيث المكانة الأول بين أقرانه primus inter pares فان العديد من الأبطال الآخرين يبذونه. فأخيل هو أفضل الجيمع، ويليـه أياس الكبير، وربما كان ديـوميديس هـو الذي يليـه في هذا الصـدد. وفي سداد الرأي، فلا مجال لمقارنة أجاممنون بأوديسيوس الـذي يفوقه شجاعة كذلك، وفي أحد المواضع يكيل له الحديث مطولا بـازدراء واضح واحتقار جلي، بعد أن أشـار عليه بالانسحاب قـائلا: «خير للمرء أن ينجو بجلده بالهرب من أن يحاط به» (٢٥٩ : ٤ : ٦٥ وما بعدها). ويتقبل اجاممنون هذا التوبيخ.

ما من احـد يتحدث دون احترام أو توقير لأجاممنـون قدر أخيل في النشيد الأول مع انـدلاع غضبه الشديد، فقد صاح: «انك أيها الماكر الذي لا يعرف الحياء تستهدف على الدوام ما يرضى طمعك! . . لقد انضممنا الى هذه الحملة ارضاء لك، نعم، انت أيها الكلب الهجين الذي لا ضمير له، لتنال بغيتك من الطرواديين أنت وأخوك» (٢٧ : ١ : ١٤٩ ومـا بعدها). ورداً على ذلك يقرر أجـاممنون أن يعوض نفسه عن كـريزيس بـانتزاع بريـزيس من أخيل، وعند ذلك تساور أخيـل فكرة امتشاق حسـامة لقتل الملك اجاممنون في اللحظة نفسها وفي الموضع عينه. لكن أثينا تثبطه قائلة: لا تستل حسامك، بل وجه اليه ما شئت من زجـر وشتيمة» فيصفه اخيل بأنه «سكير مثقل بنشوة الراح، لـه عينا كلب، وشجاعة انثى الأيل».

ان مثل هذه النعوت لا تختصر لنـا أجاممنون على نحو ما نجـده في «الالياذة»، فتلك كلمات ندت في سوْرة غضب حينما اضلت آتي أخيل. لكن النشيـد الأول يحدد الاسلوب السـائد، فنحن تحت سماء صافية، والمناخ متحـرر من الرهبة أو الغموض. ووأجاممنون من الممكن الحديـث معه والنظر اليه على هـذا النحو، وهنـاك مجال للضحك حتى بين الالهة. وفي مـوضع لاحق وعنـدمـا يتصالـح اجاممنـون وأخيل، ويستعدان لخوض غمار الحرب ضد الطرواديين معا مـرة اخرى يناقش اخيل واوديسيوس ما

اذا كان من الافضل ان يتناول الجميع طعام الافطار قبل المعركة الهائلة، او ان يؤجلوا هذه الوجبة حتى المساء (٣٥٨ وما بعدها: ١٩ : ١٥٥ وما بعدها). وفي هذا النقاش الطويل تطرح نقاط وجيهة في صالح الجانبين كليهما، وذلك قبل صفحة واحدة من اعادة بريزيس الى أخيل وبدء بكائيتها التي تكسر الفؤاد عند جثة باتروكلوس. اما عند اسخيلوس فان أي حوار حول تناول طعام الافطار سيدخل يقينا ضمن ما لا سبيل الى التفكير فيه، ذلك ان عالمي هوميروس واسخيلوس مختلفان أشد الاختلاف.

لا تماثل حساسية «الأوديسة» حساسية «الالياذة» على الاطلاق، رغم ان موضوع الأفطار يرد في كل منهما، ولا تفتقر «الاوديسة» الى المصارع، لكن اشعارا بالنصر يتخلل المذبحة العظمى حتى النهاية. فبعد قتل الخطاب، تعلق اثنتا عشرة خادمة ممن لم يبرهن على الولاء من حبل واحد كالحمامات على يد تليماخوس دون امر من اوديسيوس، اما التعس ميلانتيوس فيجدع انفه وتصلم أذناه وتجتث أعضاؤه التناسلية لتلقى طعاما للكلاب، وتقطع قدماه ويداه في سورة غضب المنتصرين، لينتهي الأمر عند هذا الحد. وليس هناك شعور بالخجل كذلك الذي يساور أخيل بعد ان أساء معاملة جثة هكتور، لأن هؤلاء الهالكين من الرجال والنساء ليسوا بالابطال ولا يطلب منا ان نحس حيالهم بما يتجاوز ما نشعر به حيال السيكلوبس العمياوات. ان ارسطو يحدثنا عن «التراجيديا التي يضعها البعض في المقام الأعلى، وهي تلك التي يزدوج فيها مجرى الحوادث، كما في «الاوديسة» وتنتهي بحلول متعارضة للأخيار والاشرار». ويقول ان «وضعها في المرتبة العليا انما هو بسبب ضعف الجمهور وان اللذة التي يجلبها هذا النمط غريبة عن التراجيديا وأقرب الى الكوميديا» (فن الشعر ـ نهاية ١٣ : ٥٣أ) وهذا التفرع الى تراجيديا وكوميديا لا يساعدنا هنا، فلا ينبغي ان نصف «الاوديسة» بأنها كوميديا، ولكن عالمها لا يعود بعد عالم الفروسية.

اننا نصادف في «الأوديسة» اهتماما جوهريا ودائبا بالملكية والثروة، يعد في هذا الشكل غريبا عن «الالياذة» ويفصح عن مخطط للقيم مختلف تماما. يقول الراعي المهيب (٢٤ : ٨٤) إن الالهة تحب في البشر «الكياسة والاعتدال»، وفي «الالياذة» ما كان يمكن لراع أن يلقى خطبا من اي نوع، ثم يقص عليه أود يسيوس قصة طويلة عن كيفية تزايد قطعانه بصورة عاجلة واكتسابه على هذا النحو توفير أبناء بلده (٢٣٢ وما بعدها). وفي النشيد التالي تلوم أثينا تليماخوس لسعيه وراء ابيه بعيدا عن وطنه وتركه أملاكه دونما حراسة، بحيث ان الخطاب يمكن لهم نهجها جميعها، او قد تتزوج بنيلوب الخاطب الذي يتقدم لها بأفضل عرض، فتحمل معها جانبا من ميراث تليماخوس. (١٠ وما بعدها) ويقرر لمينيلاوس الرحيل، ولكن ليس قبل ان يتيح لمنيللاوس الفرصة لتقديم بعض الهدايا اليه. ولا يلتزم مينيللاوس بذلك فحسب، وانما هو يعرض على تليماخوس أن يصحبه في جولة في بلاد اليونان وفي أرجوس، حيث سيقدم لهم كل مضيف هدية واحدة على الأقل، سواء أكانت مرجلاً ثلاثي القوائم أو مرجلاً عاديًا او زوجا من البغال او كأسا ذهبية. لكن تليماخوس يعتذر لأن عليه التعجيل بالرجوع الى وطنه

خشية ان يسرق شيء من مقتنياته الثمينة في أثناء غيابه.

في موضع لاحق، وحينما يلتقي أوديسيوس أخيرًا ببنيلوب ـ في المشهد الذي تتعرف عليه يورلسليا عن طريق اثر الجرح القديم في ساقه ـ يقص على بنيلوب قصة مؤكدًا لها أن أوديسبوس، وإن فقد رفاقه جميعًا، سيعود بثروة عظيمة، بل انه كان يمكن أن يعود منذ وقت طويل حقا لولا سعيه وراء الثروة (١٩ : ٢٧٢ وما بعدها) فتخبره كيف أن ولدها تليماخوس ناشدها أن تتزوج أحد خطابها وتشد الرحال قبل أن يستنفذوا جميع ميراثه (٣٥٢ وما بعدها). وليس ذلك هو النحو الذي تعاش به الحياة في «الالياذة»، دع جانبا عالم اسخيلوس.

لكننا في «الاوديسة» نصادف للمرة الأولى قصة جريمة قتل أجاممنون. ففي مطلع القصيدة بكاملها، نسمع كيف أن زيوس راح يفكر في «ايجيستوس الذي قتله أورست نجل أجاممنون الذي طارت شهرته في الآفاق.... وقال: «ما أسرع ما يعجل الفانون بالقاء اللوم على الالهة. يقولون ان الشر يأتي من قبلنا، لكنهم هم انفسهم الذي يجلبون من خلال حماقتهم العمياء احزانا لاقبل لهم بها على ذواتهم. الان ها هوذا ايجيستوس قد احتاز لنفسه، على نحو لا قبل له به، زوجة ابن اتريوس، ولدى عودته ذبحه ذبحا، رغم انه يعلم حق العلم ان الهلاك سيحل بساحته، اذ كان يدرك أننا حذرناه من قبل حين أرسلنا له هرميس... من انه لا ينبغي له ان يقتل الرجل ولا ان يخطب ود زوجته الا فان الانتقام لابن اتريوس سيحل على يد اورست حينما يبلغ مبلغ الرجال ويحن الى أرضه. على هذا النحو تكلم هرميس، لكنه رغم كل نواياه الطيبة لم يتملك فؤاد ايجيستوس الذي دفع الان ثمن فعلته كاملا» (٢٩١ وما بعدها). (٧).

والانطباع بأن انتقام أورست ليس مثار خلاف على الاطلاق تؤيده كلمات أثينا بعد ذلك بقليل فيما هي تلوم تليماخوس الشاب قائلة: «الم تسمع بالشهرة المحلقة التي حازها اورست النبيل بين البشر كافة حينما ذبح قاتل أبيه ايجيستوس المخاتل انتقاما لمصرع أبيه المجيد؟ وأنت كذلك يا صديقي... كن باسلا حتى يشيد كثيرون ممن لم يولدوا بعد بك (١ : ١٢٨ وما بعدها).

اننا أبعد ما نكون عن «الاورستية». وأورست أبعد ما يكون كذلك فإلى جوار أوديب الشعراء التراجيديون، من أتعس البشر كافة وتقشعر الأبدان لسماع اسمه وهو في «الاوديسة» شاب في مقتبل العمر يحوز شهرة كبرى لبسالته، وتشيد به أجيال تليه، ويحسن الشاب صنعًا ان حذا حذوه.

تسرد قصة مقتل اجاممنون مرات عديدة في «الأوديسة» ففي النشيد الرابع، يحكي مينيللاوس كيف ان بروتيوس حدّثه عن عودة أجاممنون الى وطنه: فقد دعاه ايجيستوس مع رجاله الى مأدبة قتله فيها كما يذبح الثور في المعلف، ولم يقدّر الهرب لرجل واحد (٥١٢ وما بعدها» ولا يرد ذكر لكليتمنسترا ولكن في موضع سابق من النشيد يقول مينيلاوس بأنه فيما كان لا يزال في طريقه الى الوطن. مجرِّبا حظه، قتل عدو أخاه الذي احتالت عليه زوجته المشئومة (٩٠ وما بعدها). ولا يستطيع مينيللاوس التورع عن

أن يضيف أنه سيعطي بسرور ثلث ثروته فحسب لو أن أصدقاءه كانوا لا يزالوان على قيد الحياة.

في النشيد الحادي عشر، في هاديس حيث يزور اوديسيوس ظلال الموتى، يقص أجاممنون القصة بنفسه:

«دعاني ايجيستوس، مدبراً موتي وهلاكي، الى داره وأولم لي وليمة وقتلني هناك بمساعدة
زوجتي الكلبة مثلما يذبح المرء ثورا في معلفه
على هذا النحو لقيت مصرعا جديدا بالرثاء، ورفاقي الاخرون
قتلوا حولي، دونما رحمة، كخنازير ذات أخطام
متألقة، في دار رجل موسر بالغ القوة
ذبحت احتفالا بزفاف أو مهرجان او وليمة غداء..
تمددنا الى جوار وعاء مزج الخمر والموائد
المثقلة، على امتداد أرجاء القصر والأرض بأسرها تمج
دما، ورن مثيرا للاشفاق الصوت الذي سمعته لابنة
بريام، كساندرا، اذ قتلتها الغادرة كليتمنسترا
فوقي، لكني رفعت يدي وبها لطمت
الأرض، فيما كنت احتضر على السيف، لكن المرأة الفاسقة
أشاحت عني، وكانت من التحجر حتى أن كفيها لم
يغمضا عيني ويغلقا فمي، رغم اني كنت في ترحالي الى هاديس» (٨).

نحن بين يدي شعر هاهنا، وقد اخترت ترجمة شعرية انصافا للنص، وهنا تنتقل كليتمنسترا الى بؤرة الحدث، وحتى صرخة كساندرا تتناهى الى الاسماع، لكن المناخ يظل بعيدا عن الانتماء الى اسخيلوس، فليس هناك شيء من أسلوبه الموجز الحزين ولا جلال ولا غموض شعره، وليس هناك اي اقتراب من انصاف كليمتنسترا. فالملك ورجاله يقتلون كالخنازير، على عكس أبطال «الالياذة» الذين لقي كل منهم حتفه في المعركة، بعد أن أسقطته حربة أو سيف أو سهم، أما اجاممنون فقد ذبح مع الآخرين وعلى نحو لا يليق بجلال الملك، فاختلط دمه بدمهم وبالنبيذ وتمدد جسمه وسط الطعام المتناثر. وثمة ضوء صاف ومتوازن يضيء المشهد بأسره فيما هو يروي، وليس هناك ظلام ولا غسق أخلاقي. والمذبحة مخيفة وتبدو وبالفعل مسلمة قيادها للتراجيديا. وقد يحول المرء القصة الى عرض مفزع، لكنها تبدو غير واعدة بحال بالنسبة لأي شخص يرغب في طرح مشكلات كبرى فيما يتعلق بالعدالة.

في النشيد الأخير نصادف أجاممنون مرة اخرى، وهو لا يزال على حزنه، وقد أحاط به كل أولئك الذين لقوا مصرعهم معه، ويشفق عليه أخيل لأنه لم يمت في طرواده بطلا كان يمكن ان يدفن مجللا

بايات التكـريم . ويتذكر أجاممنون بمـزيج من التوق والكآبة موت أخيل المجيـد في ميدان القتال (٢٠ وما بعدها) .

هنـاك فقرة واحـدة أخرى حـول مقتل أجاممنـون تـركتها للنهـاية لأنها تتحـدث كذلك عن انتقـام أورست . ففي النشيد الثـالث يحكي نسطور كيف أنه بينما رحل الاخرون للقتـال تخلف ايجيستوس في ارجوس ليفتن زوجة أجاممنون بمعسول القول . وفي البدايـة تقاوم بنبل مخططاته الخبيثة ، وكان هناك أيضًا كاهن كلفه أجاممنون لدى مغادرته ارجوس الى طروادة بمراقبة زوجته . لكن ايجيستوس حمل هذا الرجل الى جزيـرة جرداء وتركه هناك طعامًـا للطيور . ثم جلب للالهة أضاحي وهدايا هـائلة ، بعد ان تكلل بـالمجد على نحـو فاق امـاله . وعقـب ذلك ، وبينما مينيلاوس يبحـر بعيدا ، ضـاربا في عـرض البحر ، متعـرضا للعديد من المحن ، وجـامعاً ثروة هائلـة ، عاد اجاممنون ، وقتل على يـد ايجيستوس ، الذي اجبر الناس عقب ذلك على طاعته . «سبع سنـوات طوال حكم خلالها مكاي الذهبية ، ولكن في السنة الثـامنة عاد اورست النبيل من أثينـا مصدر لعنته ، وذبح قـاتل ابيه ايجستوس المخـاتل ، وبعد ان قتله أقام مأدبة جنائزية للارجيين على روحيّ أمه المقيته وايجيستوس الجبان (٢٦٢ـ٣١٠) .

ما من كلمة حول كيفية موت الام . لكن أورست دفنها مع عشيقها وأعلن ذلك اليوم عيدًا عظيما . وكان أورست نمـوذجا جـديرا بالاعجـاب ، والاحتذاء به بـالنسبة لتليماخـوس بن اوديسيوس . واذ أحس هذا الاخير بأنه لا يزال حدثا فانه يتراخى في استجماع شجاعته وتوجيه ضربته ، على العكس من اورست النبيل ، بينما وقفت بنيلـوب المخلصـة مـوقف النقيض مـن كليتمنسترا . تلك هي المادة التي وجدها اسخيلوس عند هوميروس .

(٣٧) «تفاؤل» اسخيلوس

قال جيلبرت موراي عن اسخيلوس : «لقد رفع كل شيء وضع يده عليه الى مرتبة العظمة . والشخصيات في يديه تصبح بطولية ، والصراعات تغدو حادة ومشحونة بالقضايا الخالدة» (٩) . وبعد الحرب العالمية الأولى أصبح من الأمور الرائجة أن نقارن بين عصرنا الداجن المجرد من الطابع الشعري وبين العصور الماضية العظيمة ، وأن نحزن لافتقار الكاتب الحديث لذلك الكم الكبير من الأساطير الذي كان بمقدور اسخيلوس وسوفوكليس الاشتقاق منه .

كان للاغريق بالفعل العديد من الأساطير ، ولكن لو أن اسخيلوس وسوفوكليس لم يقدما بالفعل عملهما الفذ هذا لما كان بمقدور أحد أن يقول أن هذه الأساطير شكلت مادة طيبة لتراجيديات كبرى أو لأدب جاد من أي نوع . ولم يكن من المستطاع التفوق على هوميروس في اطار الجنس الأدبي الذي عمل في اطاره ، ومن هنا كان مما لا طائل وراءه ان نقص مرة اخرى ما سبق أن حكاه ، و وكانت هناك قصص لمسها بـالكاد ، مثل قصـة اوديب ، وكان بمقـدور المرء ان يظن ان هذه القصـة تسلم قيادهـا للمعالجة باعتبارها كوميديا او من قصص الرعب . ولكن ليس كعمل تراجيدي بالتأكيد ، ولكن في الوقت الذي

نظم فيه سوفوكليس رائعته كانت قد اضيفت نقطة في غير صالحة، وهي ان شاعرا من اعظم الشعراء على امتداد الزمان ـ هو اسخيلوس ـ قد سبقه بنظم تراجيديا عن اوديب عرضت لأول مرة في العام الذي اعقب انتزاع سوفوكليس قصب السبق من اسخيلوس في المسابقة السنوية. اي قبل اربعين عاما من ذلك العهد. أضف الى ذلك ان سوفوكليس نظم «اوديب ملكا» في مدينة تخوض غمار الحرب، اطاح الوباء بحياة الغالبية العظمى من أبنائها، ضل ساستها في غمار الصراع بين الديماجوجيين، وتشبع مناخها الروحي بالخرافة والاستنارة معا، وشملت امزجتها العديدة الايمان المتفائل بالعقل وخيبة الأمل الشديدة في الوقت نفسه. ولو انه لم ينجح في أن يصبح شاعراً عظيما، لكان بمقدوره ان يقول في يسر: «ان الضرر الذي لحق على امتداد عمر بكامله، والميلاد في مجتمع لا يعرف الاستقرار لا سبيل الى تداركهما في لحظة النظم» (١٠).

قد يقال في معرض الاعتراض ان سوفوكليس قد ولد قبل وقت طويل من فظائع حرب البيلوبونيز. لكنه حينما كان طفلا غزا الفرس بلاد اليونان، وأعملوا فيها التدمير، قبل ان يتم ايقافهم عند ماراثون، على بعد عشرين ميلا من اثينا، وبعد ذلك بعقد من الزمان خربوا أثينا قبل ان تتم هزيمتهم عند سلاميس ـ وفي العام التالي ضربوا اثينا من جديد قبل ان يهزموا في بلاتيا. ومن المؤكد ان اثينا قد اعيد بناؤها مع المعابد المشيدة على تل الاكروبوليس، والتي لا تزال اثارها تحظى باعجابنا، وقدر لأثينا ان تتمتع برخاء لا نظير له ـ وعلى وجه الدقة بالرفاه والترف اللذين غالبا ما يعدّان أسوأ مناخ بالنسبة للمنجزات الفنية وفي مقدمتها التراجيديا، ومع ذلك، ففي تلك السنوات أبدع اسخيلوس تراجيدياته التي بقيت لنا، وأبدع سوفوكليس بدوره، أعماله الأولى، ومن بينها «انتيجونا».

إن الفن العظيم يظهر للوجود على الرغم من العصر الذي يرتبط به من خلال ضروب ضعفه، وقد كلل اسخيلوس بالفوز لابسبب الأساطير التي كان بمقدوره استخدامها، وانما على الرغم من تلك الاساطير.

وقد اوضح جيلبرت موراي بالتفصيل «ما هي المادة الخام التي وجدها اسخيلوس في متناول يده حينما بدأ عمله» في مسرحيته «برومثيوس» (١٩-٩٦) فأولا كانت هناك عبادة محلية في أثينا لـ «نصف اله يدعى برومثيوس» كان راعيا لتجارة الخزافين والحدادين، وتمثل ما حكي عنه في «النوعية التي يقال ان قزم النار الماكر يقوم بها، لـذا فقد عاقبه زيوس بالطبع ولكن كان هناك ايضا شاعر كبير تناول هذه المادة منذ بعض الوقت، هو الشاعر العظيم هزيود. ويورد موراي الفقرات المهمة الواردة عند هزيود قبل ان يتساءل: «الان ما الذي صنعه اسخيلوس بهذه المادة البالغة التفاهة، والقصة التي لا تترك في النفس أثراً؟ انه يسقط الشجار غير المجيد حول اقتسام الأضحية المحترقة، وهو يسقط السخرية الصدئة فيما يتعلق ببندورا (٢٦). وهو يرد على السؤال الذي طرحه في أحد جوانبه بأن يجد في

التراجيديا «ارادة الاحتيال وقد وضعت في مواجهة ارادة التحطيم» (٣١).

من المؤكد ان ما وجدناه عند هوميروس فيما يتعلق بقتل أجاممنون وانتقام أورست له، هو أبعد ما يكون عن التفاهة وعدم التأثير في النفس، غير انه لا يمتزج كذلك بالقضايا الخالدة، وتأثيره في النفس إنما يرجع الى شعر هوميروس بأكثر مما يرجع الى العقدة، ولكن هذا ربما كان حريًا به أن يكون تحذيراً من اختيار هذا الموضوع: فلماذا تختار قصة غير واعدة بصورة جوهرية سبق لشعراء يعرفهم الجميع سردها والتنويع فيها مرات عديدة؟.

لقد غير اسخيلوس القصة، مستشعراً حرية تامة في ابداع اسطورته الخاصة. وقد أضاف دون ان يناقض هوميروس ما لم يقله هذا الاخير: ان أورست قتل أمه. ونقل الأم الى قلب المسرحية الأولى في ثلاثيته التي عالج فيها جريمة قتل أجاممنون. وفي المسرحية الثانية ترك اورست يقتل كلاً من كليتمنسترا وأيجيستوس بأمر صريح من أبوللو، ولكنه ترك ربات الانتقام يطاردن قاتل أمه. وفي المسرحية الثالثة قدم المزاعم المتصارعة لكل من أبوللو وربات الانتقام وأظهر عجزهم عن الوصول الى التفاهم سويًا ومضى بهم الى أثينا حيث كانت الربة بالاس أثينا قد شكّلت لتوها محكمة جديدة وأصدرت حكمها الحاسم بتبرئة أورست. وليس لمعظم هذا أساس من أي نوع عند هوميروس، وربما كانت عقدة المسرحية الأخيرة بكاملها من بنات أفكار اسخيلوس.

في مسرحية «أجاممنون» يقوم اسخيلوس بما يعتبره العديد من النقاد المحدثين مؤشر إفلاس وبرهان انتماء الى أدب من الدرجة الثانية، فهو يلتقط قصة شاعر بالغ العظمة ويدخل بعض التغييرات فيها. ولسوف نبحث هذه التغييرات بعد قليل. وفي «حاملات القرابين» يختار فعلة رهيبة، هي قتل الأم، التي لم يرد لها ذكر عند هوميروس، ويجعل منها النقطة الأساسية في المسرحية. وبمقدور المرء أن يتصور أحد النقاد وهو يهتف متعجبًا: «معارضة أولاً ثم انحطاط صريح!» وأخيراً نصادف في «الصافحات» في شكل يصل الى الذروة تلك العقلانية وذلك التفاؤل اللذين يقال إن التراجيديا ماتت من جرائهما، ونجدهما في أوج وأعظم عمل أبدعه من يسمي بمبدع التراجيديا.

إن محكمة تشكل في أثينا لا لكي تقضي في قضية أورست فحسب، والذي تتم تبرئته بالفعل، وإنما كذلك للفصل من الآن فصاعداً في كل قضايا الدم، بحيث يحال دون التراجيديات المستقبلة من نوعية «حاملات القرابين» ويختتم الحدث بترانيم الابتهاج. لقد كان انتقام أورست مبرراً في العهود البطولية، ولكن في أثينا المتحضرة لا تدعو حاجة الرجل الذي يقع في مثل هذه الورطة الا الى الحضور الى الأريوباجوس * Areopagus وسيتم الاهتمام بكل شيء دون أن تقع كارثة. وعلى البشر أن يتعلموا إعمال عقلهم على نحو سليم، فيمكن حل افظع مشكلاتهم الأخلاقية. وفي هذا الصدد، كما

* الاريوباجوس: الكلمة تعني حرفيًا في اليونانية القديمة: تل آريس، وكانت تشير الى التل الذي اقيمت فيه المحكمة العليا في أثينا القديمة، ثم انصرفت الكلمة الى المحكمة ذاتها، وغدت في ختام المطاف تطلق على أي محكمة هامة. (هـ.م.)

في غيره، كانت أثينا هي التي رادت الطريق، والجوقات المبتهجة في الختام انها تحتفل بالانتصار الذي أحرزه العقل. والذي ظفرت به، على الصعيد الوطني، أثينا.

بمقدور المرء ان يتصور صيحة الاحتجاج التي سيطلقها المثقفون في عصرنا في مواجهة أي شاعر يختتم عملاً تراجيديًا بمثل هذا الافصاح عن النزعة الوطنية، والتمجيد لمجتمعه بدلاً من فضح مثالبه، وقد كان في أثينا العديد من المثالب جنبًا الى جنب مع ذلك الغرور والرضا عن الذات الذي دفع معظم مواطني المدن الاغريقية الأخرى الى كرهها. وقد تغنى بها اسخيلوس لأنه اعتقد أنها تحظى بمؤسسة أمكن من خلالها تجنب المآزق التراجيدية.

قال كاتب حديث، معبرًا عن الشعور السائد لجيله في نثر قوي على نحو فذ: «ان أي مفهوم واقعي للدراما التراجيدية ينبغي أن ينطلق من حقيقة الكارثة. والتراجيديات تنتهي على نحو سيء، فالشخصية التراجيدية تحطمها قوى لا يمكن فهمها بصورة كاملة، ولا التغلب عليها بالتدبر العقلاني. وهذا مرة أخرى أمر جوهري، وحيثما تكون أسباب الكارثة دنيوية، وحيثما يمكن حسم الصراع بأساليب فنية أو اجتماعية فقد نكون حيال دراما جادة، لكننا لسنا بازاء تراجيديا. وما كان يمكن لقوانين أكثر مرونة أن تغير مصير أجاممنون، وليس علم النفس العلاجي الاجتماعي بقادر على الرد على اوديب. لكن علاقات اقتصادية أكثر تعقلاً وخدمات صيانة أفضل يمكن ان تحسم بعض الازمات الخطيرة في الاعمال الدرامية لابسن. وينبغي أن نضع هذا التمييز بحدة في أذهاننا، فالتراجيديا تستعصي على الإصلاح» (١١).

قبل هذا الموضع بصفحة يقال لنا إنه بينها «في الصافحات» وحتى «أوديب في كولونا» ينتهي الحديث التراجيدي بإشعار بالعفو فان الحالتين كلتيهما تعدان شيئًا استثنائيًا». وقد رأينا بالفعل أن خاتمة «أوديب في كولونا» لم تكن شيئًا استثنائيًا بالنسبة لسوفوكليس، فلم تنته أي من تراجيدياته اللاحقة على نحو سيء كما رأينا كذلك في المبحث الأول من هذا الفصل أن نظرية موت التراجيديا بأسرها تعتمد على اسخيلوس.

ليس يكفي أن نقول عن «الصافحات» انها «تنتهي باشعار بالاعفاء»، فهي تمثل وجهة النظر ذاتها التي يعتقد أنها لا تتسق مع التراجيديا، أي ان الصراع يمكن ان يحسم بوسائل اجتماعية وبالمؤسسات السليمة كمؤسسات أثينا.

لو أن مسرحية مثل «الصافحات» نظمت في عصرنا لما دعيت بالتراجيديا. كما أن اسخيلوس لم يكتب الكثير من التراجيديات بالمعنى الحديث للكلمة، إن لم نقل انه لم يكتب قط تراجيديات بهذا المعنى. وشأن معظم مسرحياته، كانت ست من مسرحياته السبع الموجودة بين أيدينا اجزاء من ثلاثيات مترابطة ولا تعبر «الأورستية» وحدها عن المزاج ذاته الذي يفترض أن التراجيديات لقيت حتفها من جرائه بعد بضعة عقود، وانما عبرت الثلاثيات اللتان كانت «الضارعات» و«بروميثيوس»

تشكلان المسرحيتين الأوليتين في كل منهما على التوالي عن التجربة الحياتية ذاتها، ويجمع الدارسون على أن هاتين الثلاثيتين كلتيهما انتهتا بصورة سعيدة وليس بكارثة.

في «سبعة ضد طيبة» وحدها نجد أن الكارثة تشكل النهاية، لكن اسخيلوس يحرص على ان يقول لنا انها كلها، بما في ذلك مصير أوديب التراجيدي، كان من الممكن تجنبها لولا «حماقة» لايوس (٧٤٥ وما بعدها) فقد أبلغته العرافة بأن عليه أن ينقذ المدينة بالامتناع عن الانجاب. وهذه الصيغة للنبوءة، فيما يبدو، أصيلة عند اسخيلوس (١٢)، وطرحها «أو تكرارها» في هذا الموضع من المسرحية الأخيرة في الثلاثية يحدثنا بالكثير عن رؤية اسخيلوس.

لا تدعو حاجتنا في حالة «الضارعات» أيضًا الى المضي فيما وراء المسرحية التي بقيت لنا لنجد أنه «كما في «الصافحات»، فان العقل والاقتناع يطرحان باعتبارهما المبدأين المناسبين للحياة المتحضرة» (١٣) وفي الحقيقة، أن التماثل لافت للنظر، ويمتد الى النقلة الجوهرية: فما إن أكد الشاعر على المأزق التراجيدي الذي وقع فيه ملك أرجوس، الذي تعين عليه إما أن يحجَب حق اللجوء عن العذارى الضارعات، وهكذا يغضب زيوس، وإما أن يلقي بمدينة في غمار حرب مع المصريين الذين يطاردونهن، حتى لجأ الى حسم الأمر بجعل الملك يعلن أنه يعرف حلاً مشرفاً، وباعتباره ملكاً على رجال احرار، لهم مؤسسات شامخة، فكل ما يحتاج اليه هو طرح هذا الأمر عليهم، واستشارتهم، وبحث جانبي الموضوع كليهما، والأقتراع على الأمر. وما ان يقترع المواطنون الى جانب حماية الضارعات حتى تغدو القضية واضحة. وحينما يقول الرسول المصري في خطابه قبل الأخير إن «آريس هو القاضي» يذكره الملك الطيب بأنه اذا رغبت العذارى أو أمكن اقناعهن فانه سيتركهن يذهبن مع المصريين، لكن الاقتراع الاجتماعي قد قرّر بأنهن لا ينبغي أن يسلمن الى القوة. والذي حسم على هذا النحو بالاقتراع هو القانون وصوت الحرية.

إننا ننتقل تدريجيًا في «الاورستية» من العصر البطولي الى تشكيل المحكمة العليا في أثينا. وفي «الضارعات» تدفع روح اثينا بجرأة في رحاب الماضي البطولي على يد شاعر يحس بوضوح، بعد أن خاض غمار القتال في ماراثون، بأنه اذا ما قرر شعب حر أن يقاوم قوة عدوانية فان ذلك لا يغدو قضية خلافية على الصعيد الاخلاقي. وفي ثلاثية «بروميثيوس» تطرح الروح ذاتها على مستوى كوني: وفي المسرحية الأولى التي بقيت لنا يتحدى التيتان، الذي لا نملك الا التعاطف معه، القوة الغاشمة والتهديدات، ولإزالة اي شك حول هذا، يتم صلبه على يدي نصفي الهين هما «القدرة» و«القوة» والفقرة التصعيدية للابيات المائة والخمسين الأخيرة التي يلقي فيها بروميثيوس بتحديه لزيوس في وجه هرميس، رسول الالهة، تستعصى على الوصف. ولكن حينما يلقي به زيوس عقب ذاك في تارتاروس فان ذلك لا يشكل الا بداية النهاية فحسب، اذ تعقب ذلك مسرحيتان: «اطلاق بروميثيوس» و «بروميثيوس حامل النار». وعلى أساس الشذرات التي بقيت لنا والاشارات العديدة الواردة في

الأدبيات القديمة يمكن على الأقل استنتاج الخطوط العريضة للعقدة. فقد كان بـروميثوس يعرف انه من المقدر للابن الذي ستلده تيتيس أن يكون أعظم من أبيه، ولـو أن زيوس مضى قدما بما كان يعتزمه من انجاب طفل منها لكـان في ذلك قضاء عليه. لكن زيوس وبروميثيوس يصـلان الى اتفاق، فالتيتان يكشف السر فيتم اطلاق سراحه، وعندئذ فربما اقيم احتفال على شرف التيتان في المسرحية الثالثة. واذا كانت عملية اعادة التصور التي قام بها جيلبرت موراي للعقدة (٩٩ وما بعدها) قد كللها التوفيق لكان الشبه شديداً ب «الصافحات».

على أي حال، فقـد يكون بمقـدورنا هنـا أن نتذكـر جملة سبق لنـا أن اقتطفناها مـن «الألياذة»: «لم نمقت هاديس أكثر من أي اله آخر إن لم يكن لأنـه بالغ العناد لا يلين لأحد»؟ (١٤) إن الكبرياء تحظى باعجاب اسخيلوس وهو يجد أكثر من غيره كلمات أكثر جزالة للتعبير عنها، ولكن ما ينبغي تعلمه، لا من قبل البشر وحدهم، وانما كذلك من قبل التيتـان وربات الانتقام والالهة ـ أبوللـو في «الصافحات» وزيوس في «اطلاق بـروميثيوس» ـ هو الاستعداد للتفاهم مع خصـوم المرء وللتصالح معهم. فالعنف هو الـذي يمهد الطـريق للكوارث التي كـان يمكن للتـدبر العاقـل أن يحول دونها، ومثل هذا التـدبر يتجسد في المؤسسات الديمقراطية.

من الجلي أن اسخيلوس نفسه قـد جسّد الروح ذاتها التي يقال ان التراجيديا مـاتت من جرائها أولاً في العالم القديم ثم عقب ذلك اثر مبعثها في عصر شكسبير، مرة اخرى في العصور الحديثة. ومع ذلك فقد أعـرب جيلبرت موراي عن وجهة نظر يشـاركه فيها البـاحثون والنقاد بصفة عـامة، وذلك حينما وضع ما يلي كعنوان فرعي لكتابه عن اسخيلوس: «مبدع التراجيديا».

وقـد يبدو ان مـا لا يتجاوز صيت اسخيلـوس هـو الذي يـوضع موضـع الرهـان فيحيق به الخطـر ولنفترض أننا قلنا إن معظم مسرحياته ليست بتراجيديات، وان: «الفرس» و«سبعة ضد طيبة» تمثلان عملين استهـلاليين للتراجيـديـا، بينما تمثل أعمال فترة نضجـه التي نعـرفهـا، وهي «الضـارعـات» و «الاورستية» و «بروميثيوس»، روحـًا ضد ـ تراجيدية تمامًا، فمن ذا الذي كتب التراجيديات في تلك الحالة؟ لقد سبق أن رأينا بالفعل أن مسرحيات سوفوكليس الثلاث الأخيرة ليست تراجيديات بالمعنى الضيق ولا بـالمعنى الحديث كذلك. وان مسرحيـاتـه «انتيجونـا» و«التراقيات» و «أوديب ملكـًا» هي وحدهـا التي تنتهي بكارثة كاملـة. ووفقا لما يقولـه نيتشه فان التراجيـديا ماتت تحت يدي يـوريبيديس العنيفتين (١٥). ومن الـواضح أن صيت نيتشه بـدوره عرضـة للخطر، ذلك أنـه يبين مما وجـدناه أن الصواب قد جـافاه تمامًا فيما يتعلق بكل من اسخيلوس والموت المزعوم للتراجيديـا. ومع ذلك فان ما يتعرض للخطر هو أكثر من ذلك. فقد قيل إنـه «ليس بين يوريبيديس وشكسبير ما أشاح العقل الغربي بعيداً عن الحس التراجيـدي القديم بـالحياة، وانما وقع ذلك بعد أواخـر القرن السـابع عشر» (١٣) ما الذي يصير عليه أمر «الحس التراجيـدي بالحياة» قديماً كان أو غير ذلك؟ اذا كـان الشعراء التراجيديون

اليـونانيـون القدامى لا يقلـون افتقارا اليـه عن أبسن والشعـراء المحدثين فهل كـان ظاهـرة اليزابيثيـة فحسب؟ واذا كان عدد محدود مما يسمى بالتراجيديات الاغريقية هو حقًا تراجيديات بالمعنى الأكثر دقة لتلك الكلمة، فهل بمقـدور كتّاب لا حس تراجيديـا لديهم بالحياة أن يقـوموا بكتابة تـراجيديا كبرى حتى وان كان ذلك بين الفينة والاخرى ؟ واذا كان الأمر كذلك، فهل هناك أي ارتباط وثيق بين الحس التراجيدي بالحياة والتراجيديا، هل هناك أسباب وجيهة تدعو للقول بأن التراجيديا قد ماتت؟ .

(٣٨) لماذا نعتبر أسخيلوس أكثر شهرة من هوميروس في تأليف التراجيديا؟

إن ما قام به ارسطو بصـورة جزئية أقدم عليه النقاد المحدثون بمـزيد من الاسراف. فقد أعرب عن اعتقاده بأن التراجيديا قد وجدت طبيعتها الحقـة حينما نظم سوفوكليس «أوديب ملكًا» وفي العديد من فقرات كتاب «فن الشعـر» يجعل من هذه التراجيديا القـاعدة التي يقاس عليها. لكن هـذا لم يمنعه من الذهاب إلى القول في الفصل الرابع عشر بأنه اذا مـا تساوت العناصر الاخرى فان أفضل نوع من أنواع العقد هو ذلك الذي يتضمن نهاية سعيدة، وكما سبق لنا ان رأينا، فان معظم النقاد قد توقفوا متحفظين عند هذا الاستنتاج، وحاولوا أن يوضحـوا، وان لم يكن ذلك بصورة ناجحة، أنه لم يقصد ذلك حقًا. ولكن هنـاك العديد مـن الاسباب التي تدفـع الى الاعتقاد بأنـه قصد ذلك، وان الشعـراء التراجيديين العظام ما كانوا ليستشعرون تحرجًا حيال هذا التفضيل.

يمضي النقـاد المحـدثـون شـوطًا أبعـد كثيرا من أرسطـو في اعجـابهم الاحـادي الجانب بمسرحيـة سوفوكليس «أوديب ملكا» وهم يطرحون هذه المسرحية، بصـورة غير واعية غالبا، باعتبارها مقياس التراجيديا الحقـة، ويحسون بعدم الارتياح حيـال كل التراجيديات الاغريقيـة الاخرى التي لا تشبهها تمام الشبـه. فهم يريـدون بطلا تـراجيديـا، ولكن «الفـرس» و«الضارعـات» و «الصافحـات» بل و «أجـاممنـون» ليس لها بطل تـراجيـدي (أي من سبـع مسرحيـات لهذا المبـدع هنـاك أربع تفتقـر للبطل التراجيدي)، وفي «التراقيـات» و«انتيجونـا» و «فيلوكتيتيس» والى حد مـا حتى في «اياس» هنـاك بؤرة مزدوجة. والأمر ذاته ينطبق لا على «روميو وجولييت» و «أنطونيو وكليوباترة» فحسب، وانما كذلك وبصورة مذهلة على «يوليوس قيصر» ويشكل آخر على «الملك لير».

إن التراجيديـات ليست للأسف مـا يفترض أنها عليه. وقـد اقترب أرسطو، وقـد عاش أقـرب ما يكون الى الشاهد، على نحو يفوق الكتاب المحدثين من إنصاف النطاق العريض للتراجيديا الاغريقية، حينما قال إن التراجيديات هـي مسرحيات تثير الرحمة والخوف ولكنها تقدم شعورا سـاميا بالانعتاق. ومن الـواضح أن مثل هذا الانعتـاق يتسق تماما مع النهـايات غير الفـاجعة. وليس الأمر الحاسـم هو النهاية، وإنما هو ما إذا كنا نشارك في معاناة هائلة مروعة.

لم يقـدر لشاعـر قبل اسخيلوس ولم يحدث الا بـالكاد أن شـاعـرا بعده قـد حلّق الى مستوى شعـره الجزل، الذي يأخذ بجماع النفـس، أو إلى زخم البؤس الانساني الذي صوره في هـذا الشعر. ولا مثيل

لايهانه بـالتقدم من خلال إعمال العقل عنـد هوميروس، ويبدو بصورة أسـاسية شيئا غير تـراجيدي. ويشير اهتمامه بـالقضايـا الاخلاقيـة التي تعنيه أكثـر مما يعنيـه الأفراد الى الاتجاه ذاته. فهـو ليس معني بأجاممنون وكليتمنسترا على نحو يتجاوز ماله أهمية بالنسبة لما يمكن ان ندعوه بالقضايا الفلسفية، اذ لا يركز على حياة أجاممنون ولا مغامراته ولا على علاقة الملكة به ونشأتها، ولا يثير التساؤل عن طبيعة ما تحسه بوصفهـا شقيقة هيلين أجمل امرأة في الدنيا، ولا يهتم بما يصير اليـه أمر أورست. وهو لا يقترب من اهتمام هوميروس بأبطـاله وأعمالهم البطـولية والمئـات من التفاصيل الأخرى، ذلـك أنه معني على صعيـد جـوهري بـالعـدالـة. غير أنـه سيكـون من العبث تماماً ان نقـول إن هـوميروس نظم قصيـدة تراجيديـة، وإن اسخيلوس قضى على الروح التراجيديـة. فاسخيلوس أبرز في تأليف التراجيـديا من هوميروس ومن كل من سبقوه، وذلك من حيث اصراره وقدرته على أن يـوضح مدى مأساوية الحياة دون عقل وحلول وسطى وحكمة.

إن تقـدير هـوميروس المتألق للجـوانب التي لا حصر لها في التجـربـة الانسانيـة يصرف النظـر عن العنصر التراجيدي الذي لا عـلاج له، لكن هناك جوانب عديدة جميلـة ومثيرة للاهتمام، اذ تظل هناك امكانيـة لعيش حياة قصيرة ولكنها مجيدة، وسرد وسماع قصص الـرجال الذين كللوا اهتمامهم بـالمجد يثيران الشعور بالابتهاج. وبالنسبة لاسخيلوس فإن العنصر التراجيـدي قابل للعلاج ويطرح باعتباره قاعدة للتقدم من خلال استخدام العقل. لكن البؤس لا تقل جسامته حينما يغدو شيئا قابلا للتجنب، بل قد يذهب المرء إلى القـول بأن الاعتقاد بالضرورة يثير الارتياح، بينما الشعـور بأن المحنة ليست شيئا حتميا يزيد عـذابنا احتداما. لكن اسخيلوس لا يصر عند هذه النقطة على أن يكـون ميتا فيزيقيا، وإنما هو يصور المعاناة بقوة مركزة، مراكما الصـور إحداها فوق الأخرى، متغلبا علينا بثقل الحزن الانساني بأسره، تاركا بصمة على أذهاننا لا تمحوها اية رؤية أو مؤسسة أو بهجة. فكل المجد النابع من الانتصار في نهاية «الصـافحات» لا يستطيع اسكات صرخات كسـاندرا، وانما هي تظل تصاحبنـا، شأن عذاب بروميثيوس المفعم بالتحدي، وهذا كله يتردد صداه عبر القرون، فيغير الأدب العالمي.

ليست التراجيديا هي ما يقوله الفلاسفة والنقاد عنها، وإنما هي أبسط من ذلك بكثير. وما يكمن في صميمها هو رفض قيـام أي عزاء أو ايمان او بهجة يصم اذاننا عن صرخات اخوتنـا المفعمة بالعذاب. وقد اعتقـد اسخيلوس، شأن هيجل، أنه على الرغم مـن أن التاريخ هو منصة للـذبح فإن التضحيات المروعـة بسعـادة البشر وفضيلتهم لم تـذهب سـدى. لكن تشكيل الأريـوباجـوس لا يمحـو عـذاب كساندرا.

من شأن وصف الشاعـر الذي أبدع شخصيـة كساندرا بأنـه متفائل ان يكون وصفًا مضلـلا الى حد كبير، ولكن وصف مـؤلف «الصافحـات» و«الضارعات» بـأنه متشائم مـن شأنه أن يكون أسـوأ من ذلك، وبالفعل فإن مشهد كساندرا وحده ليس حاسماً، على الرغم من أنه يحتل مع مشهد الملك لير على

الخليج جـريتشن في الزنـزانة، مـرتبة أروع الابـداعات الـدرامية في كل العصـور وأكثرهـا قدرة على الامساك بناصيـة القلب. وقد كان اسخيلوس أول شاعـر يدرك هذا (لم يصور مـؤلف سفر صموئيل الأول جنون الملك شاوول في مشهد مماثل). ولكن اذا تعين على المرء أن يصف جوته إما بأنه متفائل أو متشائم لاختـار بالتأكيد الصفـة الأولى، على الرغم من مشهد الـزنزانة، والأمـر شبيه بذلك في حـالة اسخيلوس.

إن التفاؤل والتشاؤم مقولتـان تعتمدان التبسيط، ولم يسد نيتشه الينا صنيعًـا حينما قام، وهو شاب في مطالع العمر لا يزال تحت تأثير شوبنهور، بإدخال هاتين المقولتين في اطار مناقشة التراجيديا. ومن سوء الحظ أن آخرين قد تقبلوا الإشارة القائلة بأن التراجيديا فنيت من جراء التفاؤل والايمان بالعقل. لكننا قلنـا ما تمس الحاجة الى قـوله في هذا الصـدد، بقدر مـا يتعلق الأمر باسخيلـوس. وحينما ندرس يوربيديس في فصل لاحق سيتعين علينا أن نعود إلى هاتين المقولتين مرة أخرى بصورة مقتضبة.

(٣٩) الشخصية في «الألياذة» و «الأورستية»

تستمد مقولة أرسطو عن التراجيديا وحيها من سـوفوكليس والشعراء الذين جاءوا في أعقابه بأكثر ممـا تستمـد هذا الـوحي من اسخيلـوس. ومع ذلك فـان مفهـومي الخوف والـرحمة أمكن على وجـه التقريب تعريفهما ظاهريًا باعتبارهما العاطفتين اللتين يثيرهما على نحو بارز ومغالى فيه مشهد كساندرا. أو بالأحرى أن ما يثيره المشهد ليس هو الرحمة والخوف الأرسطيين وإنما هو الشفقة والرعب. (١٧).

تلقى «الأورستيه» الضوء على نقطة أخرى عند أرسطو، هي تأكيده على «الفعل أو الحدث» أكثر من الشخصية. وأي محاولة للوصـول الى «بطل تراجيدي» سواء في «أجاممنـون» أو في «الصافحات» لا بد وأن تصل الى الاخفاق، والاشارة الى أن الأمر كذلك لأن الثـلاثية لا تدور حول الأفراد وانما حول ال اتريوس (١٨) تقـدم لنا عونًا أقل من ذلك الذي تقـدمه الرؤية القائلة بأن كـلا من المسرحيات الثلاث يدور حول فعـل أو حدث واحد، فتتناول الأولى مقتل أجاممنـون، والثانية قتل أورست لأمـه والثالثة تبرئة أورست. والأفعال الثـلاثة مترابطـة على نحو وثيق للغـاية ـــ فكل فعل يفترض مسبقًا مـا يليه ـ وهناك في الحقيقة عقدة واحدة تعد الشخصيات بالنسبة لها عرضية على وجه التقريب.

والمرء اذ يرغب في انصاف عبقـرية اسخيلوس فانه لا يفتأ يقع في اسار أحجيـة. فقد قام اسخيلوس على نحو لم يسبقه اليه أحـد من قبل بتصوير أشد الوان العذاب زخمًا، وآمن كما لم يـؤمن شاعر من قبله بالتقدم الأخـلاقي، ولم يكن معنياً في المقام الأول بالشخصية، ومع ذلك فـان كليتمنسترا وبرومثيوس هما خلاصة الشخصية. لقد كان شاعر الغزارة التي لم يسبق لها مثيل، ورغم ذلك فان عظمته مردها الى حد كبير بلاغته الشامخة التي تقتصد في القول. فـدعنا نبحث الشخصية عنده متطرقين في غضون ذلك الى تفسير هذين اللغزين الأخيرين.

تبدو لغـة اسخيلوس، إذا مـا قورنت بـالحديث الأكثـر تجردًا لشخصيات يوربيـديس، مـذهلة في

ثرائها. وهو يؤثر الألفاظ المسترسلة الثقيلة. ومع ذلك، فابداعه ليس مزخرفًا ولا منمّقاً ولا مفرطا في التأنق على نحو غريب، وهو يحشد في ثلاثة أو أربعة أبيات قصيرة تزدحم بالكلمات الثقيلة وبعضها من صياغته، من المعاني ما لا يقدر معظم الكتاب على توصيله في ثلاث أو اربع صفحات، ولسوف نصادف بعض الأمثلة على هذا بعد قليل.

حينما كرس اسخيلوس شكلا ادبيا جديدا قطع شوطا بعيدا باتجاه الاقتضاب. وهذا أمر جرى تجاوزه في يسر لأن سوفوكليس سرعان ما أوغل المسير الى ما هو أبعد من ذلك على الطريق نفسه. وتعد «أوديب ملكا» العمل الأسمى الذي لا مزيد عليه في اقتضاب الأسلوب العظيم في التراجيديا. وقليلة هي الأسفار، خارج الكتاب المقدس، التي تتجاوزها أهمية وتوترا واتساع مدى وقوة.

كانت الاداب الأولى ملحمية، وما من ملحمة قدر لها أن تنافس «الالياذة» سواء في جمال تنظيمها المحكم أو في تشديدها الماثل على عذابات الانسانية المروعة ومجد الأبطال الذين يعيشون ويلقون حتفهم على نحو نبيل. وقد حاول اسخيلوس الحفاظ على هذه الصفات في اطار شكل أعظم تركيزا بكثير. وربما كانت أبسط طريقة لايضاح هذا هي بحث شخصيات« الأورستية».

هناك في كل مسرحية من المسرحيات الثلاث لهذه الثلاثية جوقة اربع شخصيات رئيسية، اثنتان للذكور واثنتان للاناث، وبما أن العديد منها يظهر في أكثر من مسرحية واحدة، فان اسخيلوس يفلح بثماني شخصيات محورية فحسب، هي كليتمنسترا، ايجيستوس، أجاممنون، كساندرا، أورست، الكترا، أبوللو، وأثينا في تدبر أمره، بل ان هناك عددا اقل من ذلك من الأدوار الثانوية: حارس ورسول في «اجاممنون»، خادم ومربية وبايلبديس الذي لا يتلفظ الا بثلاثة أبيات متتابعة (٩٠٠ وما بعدها) في المسرحية الثانية، وعرّافة فثيا في المسرحية الأخيرة. والأختلاف في هذا الصدد عن «الالياذة» أوضح من أن نشير اليه.

اسخيلوس بالكاد معنّي بالشخصية بالمعنى الحديث، الذي يدين بالكثير لسوفوكليس ويوربيديس. فأورست وكليتمنسترا اللذان يقدمها «هما» كليتمنسترا وأورست اللذان اقترفا الأعمال الشنيعة التي تنسب - اليهما حتى اليوم، لا أقل ولا أكثر. وليس هناك شيء آخر، لا تجارب طفولة، لا قصص حب، لا مآثر، لا خيارات، لا مشاعر، ولا أفكار حول ان الفرد أو ربما الشاعر قد يرغب في التواصل.

كما أننا لا نجد أي تطوير للشخصية في «الأورستية» يتجاوز ما نجده عند هوميروس، والاعتذار الذي يسوقه أجاممنون في مواجهة أخيل في «الالياذة» لا يعني تغييرا في شخصيته، فهو يظل ضريرا على الصعيد الروحي. وفي النشيد الأخير لا يقدم أخيل حتى على الاعتذار لبريام. إنه يوافق على تسليم جثة هكتور اليه قبل أن يطلب ذلك، فما أن تبلغه أمه ثيتيس بأن زيوس والالهة الاخرين يريدونه ان يسلم الجثة حتى يوافق توا. والسبب في أنه لا يريد أن يرى الاب الجثة الا بعد أن يتم غسلها وتطييبها

هو أن العجوز قد لا يستطيع في غمار حزنه التحكم في حنقه حيال هذا المشهد، وأن ذلك قد يوقظ من جديد غضب أخيل الشديد ويدفعه لقتل الملك العجوز، وهكذا يسيء الى الالهة. وليس تطوير الشخصية هو وحده الغريب عن هوميروس، وإنما كذلك مفهوم الشخصية ذاته بمعنى ما من المعاني. فقد يتصرف انسان ما على نحو لا يتفق مع شخصيته، لكن هذا لا يحدث غالبا، والمناسبات النادرة التي يقع فيها يسود الشعور بأنها غامضة وغريبة، ويتحدث الشاعر عن «آتي» أو عن الأرباب في الاشارة اليها. والقول بأن الانسان تصرف خلافًا لمقتضيات شخصيته يعني أن للانسان على المستوى المألوف عادات معينة. فما يعترف به هوميروس، شأن سارتر، هو عنصر الحولية أو التقلب المفاجىء بلا سبب ظاهر للعيان، وهو ما يدعوه البعض باللاعقلاني والبعض الاخر بالعبث.

ليس أخيل بالرجل النافد الصبر الذي تميزه اندفاعات الغضب الحانق كما هو شأن اوديب عند سوفوكليس. وهوميروس يتغنى بذلك الوقت الذي لفت فيه (آتي) بالغمام بصيرته، وأثارت فيه حانق غضبه الفاني. وأن يقوم رجل بتغيير عاداته مثلما فعل يعقوب في سفر التكوين، حيث تحول سلسلة من التجارب المتميزة فتى رقيق الحواشي إلى بطل يصارع الرب رافضا الاستسلام، هو أمر لم يسمع به عند هوميروس. وأبطال هوميروس يظلون بصورة خالدة في العمر نفسه لأنه على الرغم من طول «الالياذة» فإنه يقصر قصته على وقت قصير للغاية، كما أن رحلات أوديسيوس لا تبدل من أمره شيئا، ولا تتبدل بنيلوب في غمار انتظارها له، وفي هذا الصدد فإن عالم هوميروس يشبه عالم كافكا، فحينما نفتح الباب نلمح بنيلوب وهي لا تزال جالسة هناك، ولو نظرنا في اتجاه اخر لرأينا أوديسيوس المألوف ذاته. فهم، شأن الالهة، لا يكتهلون، ولا تدركهم الشيخوخة مثل يعقوب أو داوود.

في «العهد القديم» ولأول مرة في الأدب العالمي، تتطور الشخصيات، ونصادف افرادا لا نعرفهم الا من خلال تاريخهم فحسب، وليس هناك شبه قريب بذلك عند هوميروس أو في التراجيديا الاغريقية، فأخيل وأوديسيوس هما نموذجان تجردا من الجانب الزمني، يمكن وصفهما بكلمات قلائل، بعيدا عن الأحداث التي شاركوا فيها، لأن تلك الاحداث لا تغيرهم. وأخيل هو الشاب الذي يفوق الاخرين جميعًا في جسارته وملاحته، وأوديسيووس الأكثر تعقلا ونضجا يوشك ان يعادل اخيل قوة دون أن يلحق به تماما، وهو امهر الجميع في الحيل والمكائد وأعظمهم شجاعة. والمنافسات التي يفوزان فيها لا تغير من شخصيتيهما، والاعتبارات الفنية هي وحدها التي تقلل من عدد هذه المنافسات. وكان من شأن شاعر أقل فحولة أن يمضي الى ما لا نهاية، مراكماً مآثرهما، لكن هوميروس كان، شأن معظم الفنانين الاغريق، مبرزا في قدرته على الايجاز. واذا ما قورن باسخيلوس فانه يبدو أكثر وفرة، ولا يقل في ذلك عن ثلاثيات اسخيلوس حينما تقارن هذه الاخيرة بتراجيديا سوفوكليس، ولكن «الالياذة» اذا ما وضعت جنبا الى جنب مع الملاحم الهندية فانها تبدو مثل معبد اغريقي في مواجهة معابد خاجوراهو او انجكور.

وعلى الـرغم من هـذا كله، فـان اثنتين من الشخصيـات الـرئيسية في «الاورستيـة» ينظـر اليهما من منظـورين مختلفين تمام الاختلاف. لكن ايـا من ابوللـو أو اجاممنـون لا يتغير خلال اللحظـة القصيرة نسبيا التي يظهر فيها على خشبة المسرح. واذا شئنا البدء بأبوللو لقلنا إنه في «الصافحات» لا يعود الرب المرح الذي وصفته كسانـدرا في «اجاممنون» وإنما المناخ بكامله قد تغير كليـة. وفي «أجاممنون» نصادف مزيجا فريدا من الجلال والـرعب والعاطفة المشبوبة في عالم يهيمن عليـه الثأر والتجاوز، وفي صرخات كسانـدرا التي تهز الروح نسمـع عن انتقام أبـوللو، وعن تجاوز الحد في هـذا الانتقام. وفي التراجيـديا الاولى ليست هناك معاناة مفعمة بالبراءة ـ ليست هنـاك براءة ـ ولكن العقاب يفوق الفعلة بمرتين على الأقل.

في التراجيديا الثـانية، يبدو أننا في عالم اخر، يسعى أورست والكترا الى تجنب التجـاوز ويرغبان في النقاء. وبدلا من الانتقام الشخصي الذي يدعو على الأقل الى دفع الثمن مضاعفا فانهما لا يرغبان الا في تنفيذ الأمـر الالهي لا أكثر، والعـاطفة المشبوهـة يكبح جماحها، وربما أريـد بالـرعب ان يتجاوز ذلك الرعب الذي رأيناه في «أجاممنون» حيث أن قاتل أمه لا تفارقه ربات الانتقام، بينما لم يحدث ذلك لقاتل زوجها. ولكن القارىء الحديث على الاقل يحتمل بصفة أكبر أن يستشعر أن جلال الاسطورة يتراجع مفسحا الطـريق للوضـوح، وان قتل ايجيستوس وكليتمنسترا ليس قـاهرا بالـدرجة التي كـانت عليها الصـور التي لا تفارق المخيلـة للمحـرقة الهائلـة التي تعـرضت لها طـروادة، وغرق الاسطـول وذبح إيفيجينيـا وجنون كســاندرا ومصرعهـا، والهلاك الذي حـاق بمدمـر طروادة عن طـريق الخيانـة التي تعرض لها.

في «الصـافحـات» وجد الجمهور الأصلي مشهـد ربات الانتقام مفزعًـا الى حد أن العديـد من النساء وضعت حملهن قبل الأوان (١٩). لكن دلفـي تبـدو لنـا بعيـدة للغـايـة عن بنيلـوب نيـزوس مـا قبل التاريخ، وفي النصـف الثاني من هذه المسرحيـة نمضي الى مدينـة أثينا تـاركين وراءنا عـالم اللاعقـلانية والأسطورة المظلـم. ذلك أن بالاس أثينـا تهيمن على الفعل، ويحل التأمل المتأني في الحجج التي يمكن ان تساق في معرض التحبيذ او الاستنكار محل القتل.

هكذا، فان كون أبـوللو في المسرحية الأخيرة لم يعد الرب الضاري الـذي عرفناه في المسرحية الأولى هـو أمر ثـانوي بـالنسبة لتغير الـوقت والمشهد، ونحن لا نـراه يتغير، ولا تسرد علينا التجـارب التي غيرته. وهو لا يظهر بشخصه في مسرحية «اجاممنون» وانما كشبح فحسب في بكائيات كساندرا. ولعله من قبيل المصادفة ان الشاعـر الذي خاض غمار القتال في معركة ماراثـون لا يبدي حبا ولا حتى توقيرا لرب دلفي، سواء في المسرحيـة الأولى أو الاخيرة (٢٠) بل أن أبوللو يبدو في «الصـافحات» بعيدا عن العقل والمنطق، بحيث أنـه لا يـدرك هدفـه على الاطـلاق، ولا يفي بوعـده لاورست لـولا أثينا ربـة الحكمة وراعية مدينة أثينا التي قامت بذلك بدلاً منه.

يتغير ادراك اجاممنـون في مسرحية واحـدة، هي التي تحمل اسمـه، غير أن هذا بدوره ليـس تطورا حقيقيا للشخصيـة. فطوال حيـاة الملك لا نجد أنـه شخصية بـالغة النبل، يعرقـل مسيرتها خطأ واحد ارتكبته، أو أنها حلت بها النكبة بسبب خطأ في الحكم وانما هو السقطـة، وقد تجسدت لحما ودما، على الرغم من أن الجوقـة تخبرنا مرتين قـرب البداية بـأنه عبر المعانـاة يتعلم المرء الحكمة (١٧٦ وما بعـدها ٢٥٠)، فان عـذابات أجاممنون لم يقدر لها قط أن تعلمـه الحكمة. وفي الحقيقة أنـه لا أحد في الثـلاثية بكاملها يحرز الحكمة، وانما يـوضح لنا كيف أن الانسانية، أو إن شئنا المزيد من الـدقة، كيف أن أثينا يمكنها أن تتعلم من عذابات الماضي بالاصغاء الى النصح السديد الذي اسدته لها بالاس أثينا.

مرارا وتكرارا تطرح سقطات أجاممنون وأخطـاؤه أمام أعيننا، وتشبهه الجوقة الأولى بصقر يختطف أرنبة وتعيـد الى الأذهان مطـولا فعلته الشنعـاء التي أتاهـا بالتضحية بـإيفيجينيا. وتصف كليتمنسترا الانتهاكـات الوحشية التي واكبت تدمير طـروادة (٣٢٠ وما بعدها)، وحتى لا يغيب عنـا الربط بين الذنب الذي اقترفه أجاممنون وسقوطه فـان الجوقة تستجيب بالاشارة (٣٦٦ وما بعدها) الى أن زيوس القى شبكة حـول طروادة، منذرا على هذا النحـو بمصرع أجاممنون، وسرعـان ما تذكرنـا الجوقة بأن الالهة تَسِمُ الرجال الدمويين بميسمها (٤٦١) ثم يظهـر الرسول على خشبة المسرح ويحمل لا نبأ تدمير طروادة فَحسب وانما كذلك ان كل المذابح والمعابد الخاصة بالالهة دمرت على يد أجاممنون. وفي خطابه الأول ذاته يخبرنا الملـك بنفسه بأن أطلال طروادة لا يـزال الدخان يتصاعـد منها، ويذكرنا مـن جديد بالأهوال التي أحدثها، وفي رد كساندرا على هذا تطبق صورة الشبكة على أجاممنون.

ولو أن الرجل أصابته كل الجروح
التي تناهى بعض الاشاعات عنها الى القصر، لما
أمكن ان تكون هناك شبكة مليئة بالثقوب مثله (٨٦٦ وما بعدها).

وهي تمضي قدمًا فتحدثه كيف أنها لم تأخدها سنة من نوم قط، لكنها حلمت كيف ان الكوارث تحل بساحته.

ينتهي حديثها بملاحظة ملائمة في أبيات الذروة التي لم يرق شيء الى مستوى سخريتها التراجيدية، على الرغم من أن سـوفوكليس كان يصل بين الفينة والفينـة الى الشموخ ذاته. وبعد أن تأمـر وصيفاتها بأن ينشرن الأردية أمام قدمي الملك تختتم حديثها قائلة:

الان، فليمتد طريق قان كالدم
الى قصر لا تطاله الامالّ
دع العدالة تمضي قدما
ثم يتبعها كل ما يستحقه
والعناية التي لم تقهرها غفوة

ستتقاسمه مع الالهة قسمة العدل .

تعج هذه الأبيات (٩١٠-٩١٣) الشديدة التكثيف بالعناصر المحيرة. فالأردية قرمزية (٢١). وأجاممنون قد يفترض أن كساندرا تعني أنه خلال غيابه الطويل قد تخلى عن أي أمل في رؤية قصره مرة أخرى، لكنها تعنى كذلك أن ما يعود اليه ليس هو ما كان يأمل فيه. دعه يظن انها قد تملكها أرق بالغ حَرَمها النوم، فنحن نفهم أنها لم يغمض لها جفن، اذ كانت تتآمر كي يحل الهلاك به، وما أن كانت تأخذها سنة من النوم حتى تحلم بالضر يمسه. انها شاحبة من فرط الكراهية، لكنها تنظر الى نفسها باعتبارها اليد اليمنى للعدالة .

يفصح أجاممنون عن ضعف في الشخصية، حينما يخضع لرغبة كليتمنسترا، فيطأ بقدميه الأردية القرمزية. واحتجاجاته لم يقصد بها أن تظهره تحت ضوء مؤات، ومن المؤكد أننا نسمع منه هو نفسه أنه من قبيل التدنيس أن ينتحل المرء لنفسه ما هو مقصور على الالهة. ولكنه بعد أن يقول مرتين وبأقصى ما هو ممكن من الشدة إنه لن يغير رأيه (٩٣٢-٩٣٤) وعقب هذا الموضع بعشرة أبيات فحسب يغير رأيه. والدافع الذي يسوق كليتمنسترا هو أن تدعه يرتكب الذنب مرة أخيرة أمام أعين الكبار، الأمر الذي يطيح بتعاطفهم معه. ولكن ما هو دافع اسخيلوس؟ انه يوضح لنا في مشهد واحد قصير أن اجاممنون ليس رجلاً عظيم النفس، ليس نفسا تفتنها العظمة، وانما هو شخصية ضعيفة، تتجاوز كلماته وأعماله قدره. وهو لم يقتل لأنه ضحى بابنته أو لأنه مشى على الأردية، وأي تفسير ينزع الى التبسيط ويتجاهل ما اقترفه في طروادة سيكون تفسيرا مضللا. انه يلقى حتفه نظرا للخطيئة التي ارتكبها أبوه، * على نحو ما يوضح ايجيستوس في موضع لاحق، فمصرعه مقرر سلفا. انه رجل مدموغ بميسم القدر، لكنه شأن أوديب رجل عظيم .

يُعَدّ دور أجاممنون دورا صغيرا بالنسبة للمثل الذي يضطلع به، فهو بالكاد يتجاوز ثمانين بيتا، بينما تحظى الجوقة بعشرة أمثال هذا القدر، وكليتمنسترا بأربعة أمثاله وكساندرا بمثليه، وحتى الرسول يحظى بمائة وثمانية وعشرين بيتا ووحدهما ايجيستوس الذي لا يظهر، الا عند البيت ١٥٧٧، والحارس الذي لا يتحدث الا في الاستهلال، لهما أدوار أصغر. وعلى الرغم من هذا كله فان التراجيديا تحمل اسم الذي يهيمن - شأن يوليوس قيصر في مسرحية شكسبير - على الفعل حتى بعد ان يلقى حتفه .

ما أن يلقى أجاممنون مصرعه حتى يتم النظر اليه من منظور جديد تماما وأولئك الذين عايشوا اغتيال جون كنيدي ** لا يحتاجون الى تفسير لهذا .

لم تعد هناك أهمية للرجل المخلوق من لحم ودم بسقطاته وأخطائه في الحكم والتقدير. وتلك هي رؤية كليتمنسترا له، ولكن في اللحظة التي يلقى حتفه يصبح منظور قاتله مهيمنا ومجافيا للعقل،

* سبق لنا القول في حاشية سالفة أن أتريوس، والد أجاممنون، قد أطعم أخاه لحم أحد أبناء هذا الأخ ثم أطلعه على بقية جثة ابنه. (هـ.م.)

** كنيدي: جون، الرئيس الأميركي الأسبق، الذي لقي حتفه برصاصات نسبت الى لي هارفي اوزوالد، الذي تعرض للاغتيال بدوره في قضية متشابكة لم تتكشف ألغازها قط. (هـ. م.)

حيث رفعت الجريمة الضحية الى بعد اخر. فالملك الذي قاد الاغريق الى حربهم الخالدة ضد طروادة دون أن يتوج هـامته بمجد لا نظير له يقتل غـدرا على يد زوجته في يـوم عودته الظافـرة الى وطنه، وفي التو يصبح شخصية أسطورية شامخة، مثل بروميثيوس وأوديب، وحتى تدمير طروادة لا يبدو انتهاكا تراجيديا.

لقد افترض في وقت من الأوقات أن تطور الشخصية قد حدث بالفعل في رائعة اسخيلوس الأخيرة، في المسرحيتين المفقودتين من ثلاثية «بروميثيوس» وكان يمكن أن يكون محكا لجرأة الشاعر لو أنه حين خطا هذه الخطوة قد أظهر تغيرا، لا في الشخصيات الانسانية وانما في إلهين، هما بروميثيوس وزيوس رب الأرباب. وقد كان من موضوعات تلك الثلاثية فيما يبدو كون الحكمة يجرى تعلّمها من خلال المعاناة، وهو المؤثر الذي تم طرحه أصلاً في «اجاممنون» حيث لا ينطبق، على نحو ما رأينا، على أي من الابطال.

غير أن زيوس وبروميثيوس ليسا من البشر، والتغير المفترض في شخصيتهما من شأنه أن يقتضي قرونا وتأملا، لا تقلبات حياة الانسان وانما الانتقال من مرحلة تاريخية الى اخرى. وفي تراجيديات سوفوكليس لا تتمثل الحقيقة فحسب في أن انتيجونا وهرقل وفيلوكتيتيس ونيوتولميوس لا يتغيرون، وانما رفضهم التغير هو النقطة الحيوية والحاسمة في التراجيديا السوفوكليسية. وكون أوديب هو الشخصية بعينها التي نجدها في نهاية «أوديب ملكا» على نحو ما كانت طوال الوقت ــ نبيلة، نافذة، الصبر، لا تعرف الحل الوسط ـ هو أمر ينتمي الى جوهر سوفوكليس، نجد البطل الى حد كبير في «أوديب في كولونا» لا يزال غضوبا كعهده. وثلاثيات اسخيلوس تظل أقرب الى الشكل الملحمي من التراجيديا السوفوكليسية. وكان يمكن أن تتضمن تطويرا للشخصية لكنها لم تتضمنه بالفعل. ولو أن شخصية زيوس كانت قد تغيرت لما دعت الحاجة الى «تهديد الكارثة الوشيكة للمضي به قدما الى العفو عن خصمه النبيل بروميثيوس» (٢٢) ولم يتغير أي منهما بصورة أساسية، فقد تأخرا كلاهما في ادراك أنه ليس أمامهما خيار الا التفاهم.

لم يكن اهتمام اسخيلوس منصبا على الشخصية، وانما على تطورات المدى الطويل التي تشمل أجيالا. وحتى أن وصف اهتمامه بأنه اهتمام تاريخي من شأنه أن يوحي بمنظور بالغ الضيق، فقد كانت اهتماماته، وفقًا لتعبير أرسطو «أوفر حظا من الفلسفة».

(٤٠) كيف ماتت التراجيديا وكيف لم تمت؟

قادتنا المسيرة عائدين الى نيتشه وموت التراجيديا. فالخطوة التي خطاها اسخيلوس مبتعدا عن عالم هوميروس باتجاه عالم المحاورة الافلاطونية كانت أكبر بكثير من الخطوات التالية التي خطاها يوربيديس في ذلك الاتجاه، بل إنه مما يعد موضع مناقشة كون اهتمام اسخيلوس أوفر حظا من الفلسفة

بصورة خالصة من اهتمام يوربيديس، وذلك في ضوء اهتمام يوربيديس الاكثر حدة بالشخصية وبعلم النفس. ومن المؤكد أن أجزاء من مسرحيات يوربيديس هي يقيناً أكثر قربا الى أفلاطون من أي شيء ورد عند اسخيلوس، وعلى سبيل المثال نشير الى المشاهد التي تواجه فيها كليتمنسترا في «الكترا» وهيلين في «الطرواديات» بالاتهامات الموجهة اليها، ويسمح لهما بمحاولة الدفاع عن نفسيهما، ولكن ما من تراجيديا ليوربيديس تعد ككل قريبة الى أفلاطون قرب «الاورستيه» مأخوذة في مجملها أو «الصافحات» على وجه التحديد. و«الطرواديات» على سبيل المثال هي أبعد ما تكون عن أن توصف بأنها مسرحية فلسفية بصورة خاصة.

ومن ناحية اخرى، فان «الأورستية» تدور بصورة بارزة حول العدالة. وليس أجاممنون وأورست وحدهما ثانويين بالنسبة لهذا الموضوع الأوسع نطاقًا، وانما آل أتريوس جميعا كذلك. ولدى انتهاء الثلاثية فانّ آل اتريوس يكونون قد خرجوا من الصورة. والنهاية البهيجة لا تحتفل بتبرئة أورست أو بابتعاد اللغة عن آل أتريوس، فكلا الامرين يطويه النسيان حين يغادر أورست المسرح (٧٧٧)، والربع الأخير من الدراما بأسره يدور حول الموضوع ذاته الذي يعتبره النقاد أكثر بعدا عن التوافق مع التراجيديا، أي انشاء مؤسسة ستحسم الصراعات عن طريق القضاء على أسباب المحنة، أي محكمة العدالة.

إن حبي وأعجابي بمسرحية «أجاممنون» يفوق حبي واعجابي بالمسرحيتين التاليتين لها، وفي المقام الأول هما ينصرفان الى المشهد الخاص بكساندرا. لكن ذلك لا يمكن أن يغير الحقيقة الواضحة القائلة بأن المسرحية الاولى لا تتجاوز أن تهيء خشبة المسرح لورطة أورست، التي تسمح بدورها للشاعر بطرح مشكلات فيما يتعلق بالعدالة وأن يزن المفاهيم المختلفة للعدالة. والخاتمة لا يضاف عليها بأي معنى من المعاني، فقد كان اسخيلوس، شأن هوميروس وسوفوكليس ومشيدي المعابد الاغريقية، مبدعا عظيما في مهنته يتمتع بحس معماري رفيع. وبمرور الوقت يصبح واضحا تماما، إن لم يكن الأمر كذلك في ذلك العصر، أن كساندرا بدورها تواجهنا بمفهوم للعدالة، وهو بالطبع، ليس مفهومها هي.

كل هذا غريب عن هوميروس تماما، مثل مفهوم كساندرا كعرافة تتنبأ بالغيب، فهي في «الالياذة» لا تعدو أن تكون أجمل بنات بريام فحسب (١٣ : ٣٦٥) وأول من يشاهد جثة هكتور حين يجلبه أبوه العجوز (٦٩٩٢٤ وما بعدها). والعدالة لا تمثل اهتماما محوريا في «الالياذة» والسؤال الذي يدور حول ما اذا كانت القضية الطروادية أو القضية الاخية عادلة لا يقلق هوميروس. فالمفهوم الشعري الغامض القائل بأن هناك توازنا ما في الشئون الانسانية يكفيه. وحينما يقوم هكتور بعد ان قتل باتروكلوس الذي كان قد أسبغ عليه شكة أخيل بسلب الجثة وإسباغ الدرع على جسده، فان زيوس الهوميروسي يقول:

«. . . الان أمنحك لحظة قوتك، عوضاً لك عن عدم عودتك من المعركة الى اندروماخي، فليست

هي من سيتناول منك شكة أخيل المتوجة بالمجد (١٧ : ٦ , ٢ وما بعدها).

والترجمة التي أنجزها ريو Rieu تطرح الأمر على نحو ما نفعل عادة: «لكنك لا بد أن تدفع ثمن ذلك (٣٢١) وتشير بصورة غير حقيقية الى أن هكتور قد أصبح مذنبا لاقترافه التجبر hybris.

ونحن نصادف مفهوما اكثر دقة للعدالة في فقرة اخرى، حيث يوبخ الطروادي أكاماس الأخيين بقوله: «انظروا الى رجلكم بروماخوس وقد أسلمه رمحي للرقاد جزاء وفاقا لقتل اخي، ذلك هو ما يرجوه الرجل الحكيم، ان يحيا قريب له من بعده فيثأر له» (٢٦٩ : ١٤ : ٤٨٢ وما بعدها). وأي جدال حول هذا المفهوم للعدالة سيكون شيئا لا مكان له على الاطلاق في «الالياذة»، لكن اسخيلوس يمحص هذه الفكرة ذاتها في «الاورستية».

وندرج هنا أخيرا فقرة من «الالياذة» تذكر فيها العدالة صراحة. فحينما يوشك مينيلاوس على أسر الطروادي أدراستوس ليحظى بفديته يلومه أجاممنون قائلا: «لا، لن نترك منهم احداً على قيد الحياة، حتى النطف في أرحام النساء، لن ترى نور الحياة، سنستأصل شأفة هذا الشعب عن بكرة أبيه، ولن يفكر احد فيهم ويسكب عليهم دمعة. وقد جعلت عدالة هذا القول مينيلاوس بغير ما ارتآه قبلا» (١١٨ : ٦ : ٥٧ وما بعدها) أو اذا شئنا أن نعبر عن الأمر بصورة أكثر التزاما بالحرفية لقلنا: «لقد حول فكر أخيه بأن دعاه الى الالتزام بالعدالة» ولا يستطيع المرء أن يتخيل أسخيلوس وهو يترك مثل هذا المفهوم لعدالة يمر عليها مر الكرام دونما تفنيد. وقد طرح يوربيديس في وقت لاحق افتقار هذا المفهوم الى الانسانية في مسرحيته «الطرواديات» ولكننا سبق أن لاحظنا بالفعل أن هذه المسرحية أقل حظا من الفلسفة من «الأورستية» ووجدنا أسبابا وجيهة تدعو لرفض مفهوم نيتشه القائل: بأن التراجيديا قد لقيت حتفها على يد يوربيديس وكذلك التنويع الرائج على هذا المفهوم الذي يقول: ان الدراما قضت عليها تيارات الفكر والمشاعر التي كان يوربيديس يمثلها في ذهن نيتشه.

ويبقى السؤال قائماً حول الكيفية التي ماتت بها التراجيديا اذا كان الأمر كذلك، اذ تظل حقيقة بارزة باقية، وقوامها أن القرن الرابع قبل الميلاد لم يقدم بالفعل تراجيديات يمكن ان توضع في مرتبة واحدة مع تلك التي نظمها المبدعون الثلاثة أو لئك، كما ان التراجيديا الرومانية لا تنتمي الى مرتبة تراجيديا القرن الخامس ق. م. وليست هناك حقا تراجيديا تنتمي الى هذه المرتبة طوال الالفي عام اللذين أعقبا وفاة يوربيديس وسوفوكليس في عام ٤٠٦ ق. م. فما الذي حدث اذن في القرن الرابع ق. م.؟

قد يبدو للوهلة الأولى أنه من الأيسر أن نحدد ما لم يحدث. فزوال التراجيديا لم يكن راجعا الى موقف متغير حيال الالهة. ومن المؤكد أن اسخيلوس قد استخدم أساطير وشخوص الديانة التقليدية، ولكن ليس من أجل دعم أطلالها، وكان أبعد ما يكون عن اهدافه ان يتصدى لروح الاستنارة الاغريقية المحطمة للأصنام بالمعجزة والأحجية والسلطة. وانما الأمر على العكس من ذلك، فقد

هاجم التقاليد، وكما وجد هوميروس لغة تعدد الالهة منـاسبة بصورة مثالية لقصيدة عن الحرب كذلك وجد اسخيلوس الذي تسامى بمنافسات هوميروس الى مستوى الصدامات الأخلاقية أن بمقدوره أن يقف الى جوار بالاس أثينا ضد أبوللو، وأن بمقدوره أن يكيل الهجمات لزيوس على لسان بروميثيوس.

قال ناقد توشك بلاغته ومعرفته الواسعة أن تصل بالمرء الى الاقتناع ان «التراجيديا هي ذلك الشكل الفني الذي يقتضي الوقـر الذي لا يحتمل لوجود الاله. وهي الان ميتة لأن ظلـه لم يعد يسقط علينا كما سقط على أجاممنون أو مكبث او أتالي» (٢٣). ويوشـك هذا أن يكون استحضارا للحقيقة. هل سقط ظلـه حقـا على مكبث؟ أليس هناك مـلايين من المؤمنين اليـوم؟ واذا كـان المرء مـؤمنا فما هـو البرهـان الاضافي الذي يمكن أن يقتضي أن يكون ظله قد سقط علينا حقًا؟.

لعله من قبيل الصدفـة أن نيتشه يربط عصرنا على وجـه الدقة بظل الاله، ولكن الأقـرب الى جوهر النقطة التي نطرحها هنا أن «أوديب ملكا» لا تتطلب « الـوقر الذي لا يحتمل لوجود الآله» ولا تقتضيه «انتيجونا» أو «فيلوكتيتيس». حقا ان النتيجة في فيلوكتيتيس» ستكـون مأساوية لولا الظهور المفاجىء للالـه الرائش. وبينما نجد أن عرافـة دلفي مشاركة في تـراجيديا «اوديب ملكا» فـان وجود الالهة، دع جانبا الاله ـ لادور له، أو على الاقل فان هذا الـوجود هو مما يمكن الاستغناء عنه. والموقف الذي يجد أوديب نفسه فيه في البداية هو موقف تراجيدي على نحو بارز، ولا يتطلب تكوينه ولا تطوره قوة فائقة للطبيعـة. ومن شأن ذلك ان يضيف إشعارا بـالحكم. ولكن الحس الحاد بأن النكبـات الكبرى ليست امورا حتمية يمكن ان يكـون على القدر ذاته من التراجيدية. وكما سبق لنا أن رأينـا في مناقشتنا المسهبة لـلالهة عند هـوميروس، فان الالهة يمكن ان تضيف ثقـلا كبيرا، لكن هذا يمكن تحقيقـه دون «الوقـر الذي لا يحتمل لوجود الالـه» والشاهد على هذا «لير» أو «عطيل» او المثال الذي ضربـه الناقد نفسه أي «اجاممنون».

لا تقتضي التراجيديا اجلالا للالهة، ومن المشكوك فيه ما اذا كان اسخيلوس يكن بين جوانحه قدرا كبيرا من الاجلال. ومن المؤكد انه سيكون من المتعذر ان نذكر العديد من الشعراء العظام الذين نظموا اعمالاً تجديفية في مستـوى «بروميثيوس» فـالايمان يغيب من الصورة على نحو لا يقل عما هـو حادث في «الالياذة». حقا ان الشعـراء التراجيديين العظام يعايشون الديـانة التقليدية باعتبـارها وقرا لا يحتمل. ومن الجلي ان معظم الشعراء خلال تلك القـرون العشرين التي كانت التراجيديا ميتـة فيها كان لهم من المعتقدات الدينية ما يفوق ما كان لدى اسخيلوس أو شكسبير.

ولكي نفهم ما حدث بعد اسخيلوس سيتعين علينا ان نبحث أمر سوفوكليس، وفي المقام الأول امر يـوربيديس. ولكي ننهي بحثنـا لاسخيلوس مـوت التراجيـديا سيكـون كافيـا على وجه التقـريب أن نقتطف فقرة متميـزة لكنها ليست ذائعة من محادثات جـوته مع ايكرمان. ففي الأول من مـايو، وقبل أقل قليلا من نصف قرن من صدور «ميلاد التراجيديا» فنّـد جوته «الرأي الشائع القائل بأن يوربيديس

كان مسئولا عن تحلل الدراما الاغريقية». وملاحظاته جديرة بأن نقتطفها على طولها.

«الانسان مخلوق بسيط. ومهما كان ثراؤه وقوته وعمقه فان دائرة حالاته سرعان ما يتم الدوران عبرها. ولو ان الظروف كانت كتلك السائدة بيننا نحن معشر الألمان التعساء، حيث كتب ليسنج مسرحيتين أو ثلاثا يمكن تمريرها، كتبت ثلاثا أو اربعا وكتب شلنج خمسا او ستا لكان هناك مجال لشاعر تراجيدي رابع وخامس وسادس. ولكن بين الاغريق بانتاجهم الوافر، حيث كتب كل من الثلاثة الكبار ما يزيد على مائة مسرحية أو ما يقارب المائة، وعولجت الموضوعات التراجيدية عند هوميروس وفي التقاليد الطولية في بعض الحالات ثلاث أو أربع مرات، أقول إنه في ضوء مثل هذه الوفرة قد نفترض أن المادة والمضمون قد استنفدا تدريجيا، وما كان الشاعر الذي يأتي بعد الثلاثة الكبار يعرف حقا ما هو العمل التالي الذي ينبغي ان يكتب.

وحينما تقلب الأمر على حقيقته فلماذا يتعين عليهم ان يعرفوا؟ ألم يكن ما هو متاح كافيا لبعض الوقت حقا؟ ألم يكن ما قدمه اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس من الجودة والعمق بحيث أن المرء كان بمقدوره أن يسمعه مرارا وتكرارا دون أن يجعله ذلك تافها أو أن يقتله؟ وفي نهاية المطاف فان هاتيك الشذرات القلائل الشاخات التي انحدرت الينا هي من سعة النطاق ومن الأهمية بحيث أننا معشر الأوروبيين التعساء شغلنا بها طوال قرون. ومع ذلك فما زلنا نجد فيها غذاء وعملاً كافيين لقرون أخرى مقبلة».

اللهم استجب!

ام ترى كان جوته مغرقا في الصفاء؟ ألم يكن نيتشه على صواب في نهاية المطاف في قوله: إن هناك تطورا مشئوما من اسخيلوس الى يوربيديس؟ لقد كان على صواب. فمع الهزيمة في الحرب العظمى التي دامت ثلاثين عاما على وجه التقريب ووفاة يوربيديس وسوفوكليس وتوسيديس وسقراط جميعا في اقل من عقدين من الزمان انقضى عصر عظيم. وتبني الجيل الجديد الذي ولد خلال الحرب او بعدها موقفا مختلفا حيال الحياة والمعاناة. فلم تعد الحرب هي مجد ماراثون وسلاميس وبدت البطولة بلا طائل، أصبحت نزعة يوربيديس التشككية أكثر رواجا مما كانت عليه خلال حياته. وأصبح اسخيلوس يبدو عتيقا الى حد ما، وسوفوكليس منتميا الى طراز قديم، بينما أصبح افتقار يوربيديس للثقة في الاعراف وادعاؤه ونقده الاجتماعي وتراجيكوميديا الرائدة (أيون السيتيس على سبيل المثال) أمثلة نموذجية للعصر الجديد. وتدريجيا تراجعت الثقة التي نمت في أعقاب معركة ماراثون، ووجدت التعبير النهائي عنها في خطبة بركليز الجنائزية، لتفسح المجال للشك، والوعي المتزايد بالذات، وبالفعل حلت الكوميديا الجديدة محل التراجيديا.

الفصل السابع

سوفوكليس: شاعر اليأس البطولي

(٤١) نيتشه و «مرح» سوفوكليس

شأن موزار، لم يواجه سوفوكليس أحداً يجد في الحط من قدره، فقد أحبه معاصروه، ومحضوه الإعجاب، ومنحوه الجوائز لمسرحياته كافة، وانتخبوه لمنصب رفيع، وحرصوا على الاشادة بشخصيته. وكانت مسرحيته «أوديب ملكا» التراجيديا النموذجية بالنسبة لأرسطو. وهكذا كان لها تأثير فريد لا على النقاد اللاحقين فحسب، وانما كذلك على التراجيديا التي جاءت في أعقابها. وطوال ما يزيد على واحد وعشرين قرنا لم يقدر لأية نظرية أخرى في التراجيديا أن تحرز ما يقارب مثل هذا القدر من الاهتمام. وقد اجتذبت نظرية هيجل هذا القدر بالفعل، وقد وجد «المثال المطلق للتراجيديا لا في «أوديب ملكا» وانما في «انتيجونا» لسوفوكليس. ولم يصف نيتشه فحسب سوفوكليس بأنه «اكثر الأثينيين جاذبية، وأخذا بمجامع القلوب» وانما قال كذلك: «يتمثل اللغز الأعظم في تاريخ فن الشعر فيما يلي: أخذا في الاعتبار بكل ما كان الشعراء القدامى يجدون فيه عظمتهم، فان الانسان يمكن أن يكون بربريا، مليئا بالعيوب ومشوها من قمة رأسه حتى أخمص قدمه، ومع ذلك يظل أعظم الشعراء. كذلك كان الحال مع شكسبير الذي اذا ما قورن بسوفوكليس فانه يبدو شبيها بمنجم حافل بزخم لا يقاس من الذهب والرصاص والحصى، بينما ليس سوفوكليس ذهبا فحسب، وانما هو ذهب في أصفى أشكاله، الأمر الذي يجعل المرء يوشك على نسيان قيمته كمعدن. لكن الكم في أسمى تطوراته يحظى بقيمة الكيف، وقد تحرك ذلك لصالح شكسبير» (٣).

كان ما قاله المعجبون بشكسبير بشكل محدد أقل تأثيرا بكثير وعلى نحو غريب من أشادتهم الاجماعية، وكما سبق لنا أن رأينا، فان فهم أرسطو لـ «أوديب ملكا» كان على نحو غريب، فهو يفتقر للألمعية والعمق. وليست تعليقات نيتشه على المسرحية ذاتها في كتابه «ميلاد التراجيديا» بأفضل من ذلك. حقًا إنه بينما يتم التقليل من شأن نيتشه على نحو كبير فإن كتابه هذا غالبا ما يجري تعظيم شأنه والمبالغة فيه، والتعليقات القليلة الوارة فيه حول مسرحيات بعينها تخيب الأمال الى حد كبير.

يقول نيتشه: «لم يكن ديونيزوس، حتى مجيء يوربيديس، قد كف يومًا عن ان يكون البطل التراجيدي» ويضيف قائلاً إن «كل الشخوص المحتفى بها للتراجيديا الاغريقية: بروميثيوس، أوديب... الخ هي مجرد أقنعة للبطل الأصلي: ديونيزوس» (٤) وشأن العديد من ملاحظات نيتشه فقد اقتطف كتاب آخرون هذه الملاحظة ورددوا صداها باسهاب عظيم. ورغم هذا كله فمن المؤكد انها ملاحظة يجافيها الصواب، ولا تقدم يد العون، وهي مضللة، و «البطل التراجيدي» انما يبرز بسبب غيابه في غالبية تراجيديات اسخيلوس التي بقيت لنا: «الفرس»، «الصافحات» و«أجاممنون» و«الضارعات» والاشارة الى اتيوكليس في «سبعة ضد طيبة» أو اورست في «حاملات القرابين» هي قناعات لديرنيزوس لا تمضي بنا قدمًا، ولا معنى لها بالمرة. وذلك لا يدع لنا في أقصى الأحوال الا بروميثيوس، ويتدنى بتعميم نيتشه حول التراجيديا قبل يوربيديس الى مستوى العبث، ويرجع ذلك

أيضًا الى ان تراجيديتين فحسب من تراجيديات سوفوكليس الباقية، هما «اياس» و« انتيجون» تسبقان زمنيًا نشاط يوربيديس، ولا يمكن ان يوصف اياس ولا انتيجونا بأنهما قناع لديونيزوس بأكثر مما يمكن أن توصف الكترا سوفوكليس بأنها كذلك، وأخذًا في الاعتبار بمسرحية «أوديب ملكًا» فإن اشارة نيتشه لا تبدو مغرقة في الخيال وان كانت تلقي أضواء كاشفة رغم ذلك.

إذن فنحن في أقصى الأحوال نترك بازاء «بروميثيوس» اسخيلوس و «هرقل» سوفوكليس و«فيلوكتيتيس» و «اوديب في كولونا» لسوفوكليس أيضًا، اولئك الابطال هم منقذون يقعون تحت طائلة المعاناة، اما كون ذلك يجعلهم اقنعة لديونيزوس فتلك مسألة اخرى، وحتى لو كان ذلك يجعلهم اقنعة له فاننا نكون حيال نتيجة قوامها اربع من اربع عشرة بها في ذلك مسرحية واحدة لاسخيلوس، وعندما كتب نيتشه «ميلاد التراجيديا» كان لا يزال يتبع ريتشارد فاجنر في اعتبار اسخيلوس الشاعر التراجيدي ذا القَدح المعلى.

من سوء الحظ ان القول الذي اقتطفناه وناقشناه هنا نموذج مثالي دقيق للجزء الأول والأكثر حجماً من كتاب «ميلاد التراجيديا». أما الجزء الأخير «(لمباحث ١٦ - ٣٥) فهو يتناول في الجانب الأكبر منه فاجنر، وهو دون مستوى المقارنة مع المباحث الخمسة عشر التي تستند اليها شهرة الكتاب. وبغض النظر عن «بروميثيوس» و «اوديب» فما من مسرحية تجري مناقشتها أيًا كان اقتضاب تلك المناقشة، اللهم الا اشارة واحدة عابرة الى «عابدات باخوس» ليوربيديس. ويقرأ نيتشه المسرحيتين اللتين تدوران حول أوديب معًا، فلا يأتي على ذكر «اوديب ملكا» الا بكلمات قلائل، ولا يظهر القليل الذي يقوله عنها ميلاً الى التعمق الرمزي الذي ميز نيتشه في وقت لاحق.

وهو يختصر الأسطورة بهذه الكلمات: «ان بروميثيوس يتعين، بسبب حبه الكبير للانسان ان تمزقه الكواسر إربا، وينبغي على اوديب بسبب حكمته الفائقة التي استطاعت حل لغز الهولة، ان يلقى في دوامة مذهلة من الجرائم. هكذا يفسر إله دلفي الماضي الاغريقي» (٤). وقد وجدنا في تحليلنا للأسطورة أن قصة غضب اوديب هي قصة هوميروسية، بينما حكاية اللغز لم يتم إقحامها الا بعد ذلك بقرون. ولا يذكر نيتشه فيما يتعلق بـ«أوديب ملكًا» لسوفوكليس الكثير فوق قوله: « إنه كشاعر يعرض علينا أولاً عقدة محاكمة أجيد نسجها، يقوم القاضي في تؤدة بتفكيكها لتجلب دماره شيئًا فشيئًا. وقد كانت اللذة الهلينية بصورة أصلية والمستمدة من هذا الحل الجدلي عظيمة الى حد أنها تضفي مسحة من المرح الاسمى (Heiterkeit) على العمل بأسره، الأمر الذي يفل من حدة النقاط الناتئة للافتراضات المسبقة الرهيبة، لهذه العملية» (٥). والنقطة التي يطرحها نيتشه هنا هي ان القصة المفزعة أصلاً يتم تحويرها على يدي سوفوكليس وتجريدها من طابعها الرهيب. ولكن من المؤكد ان هذا خطأ تماما، فهو كشاعر لم يكن أكثر مرحًا ومن مؤلف سفر أيوب، وشأن ذلك السفر فان مسرحيته «اوديب ملكًا» هي اكثر رهبة من الحكاية الشعبية التي قامت على اساسها.

بينها قد لا تمثل التراجيديات السبع الباقية لنـا، إجمالي أعمال سوفوكليس، فان الموضوعات المشتركة بينها جـديرة بالملاحظـة، اذ يعرض علينا جنـون أياس وعذابـات هرقل وأزمـات فيلوكتيتس وعمى أوديب. وفي تراجيـديات اسخيلـوس الباقية لا نجـد اهتمامًا يمكن ان يوضع مـوضع المقارنـة مع هذا الاهتمام بالمرض والعجز أو أي من هذه الاهتمامات المماثلة بطقوس الدفن المناسبة، التي تتجلى في اربع من مسرحيات سوفـوكليس السبع. كما اننا لا نجد اي حوادث انتحار عنـد اسخيلوس بينما نجد ست حوادث مماثلة عند سوفوكلس، من بينها ثلاث حوادث انتحار في «انتيجونا» وحدها.

قـد تبدو مثل هـذه الارقـام الباردة شيئًـا مستمدًا من صفحـات الكتب فحسب، يعكس قـدرًا من التحذلق، لكن النقطة المهمة هنا هي انه ما من سابقة اقتضت من سوفوكليس ان يسبر غور عذابات أو يأس لإقرار ها كذلك الـذي يسوق اياس وانتيجونا وديانيرا وجوكاستا الى مصـارعهم. وكان آخر ما يتعين عليه القيام به هو ان يصر، شأن اسخيلوس، على التناهي المطلق للكارثة او للمحنة.

يدين المفهـوم الغريب الخاص بمـرح سوفـوكليس ببعض الشيء لماثيو ارنـولد * في السـونيتا التي نظمها بعنوان «الى صديق»، (١٨٤٩): «تتساءل من ذا الذي يشد في هذه الأيام الضاربة أزر عقلي؟.

. . . لكن من سواه، اليـه خاص تحياتي، ذلك الذي عجم عـود روحه المتزنة من صـدر الشباب، حتى سمت الشيخوخه، فلا العمل اعتمها، ولا العاطفة ذهبت بها

ذلك الذي نظر الى الحياة في ثبات، فأدركها في كليتها.

المجد المرح لمسرح ايثاكا

منشد كولونا العذبة ووليدها».

إن هذه الأبيات الجميلة تشير بدورها الى البيت الثـاني والثمانين من مسرحية «الضفادع» لارسطوفانيس و«الروح المتزنة» ربما تكون ترجمة على شيء من التصرف لـ «eukolos» عند الشاعر.

وفي الغالـب، فان مـا قصده أرسطو فانيس هو وصف الانسان لا الشـاعر، ولكن اذا فحصنا البيت الشهير في سياقه الأصلي فاننا نجده لا يؤيد المعنى الذي غـالبًا ما ينسب اليه. فقد كتبت هذه الكوميديا بعد وقت قصير من وفاة يوربيديس وسوفوكليس، وما يقوله ديونيزوس في مسرحية أرسطوفانس هو انه بينما سيبذل يوربيديس كل ما في وسعه لمغادرة العالم السفلي فان سوفوكليس «راض الآن على نحو ما كان راضيًا من قبل» As content now as he was content formerly eurdos ومثل هذه

---

* أرنولد: ماتيو (١٨٢٢ ـ ١٨٨٨) شاعر وناقـد انجليزي بارز، أصدر عدة دواوين قبل ان يتحول في مرحلة النضج الى الكتابة النقدية النثرية، التي قدر لها ان تؤثر في كثيرين من الكتاب والشعراء، منهم: ماكس ويبر، ت. س. اليوت وغيرهما. في مقدمة كتبه المهمة «مقالات في النقد (١٨٦٥) و «الحضارة الفوضوية» (١٨٦٩) (هـ.م)

** قارن على سبيل المثال سفر أيوب (٣ - ١١ وما بعدها) حيث نقرأ: «لم لمْ أمت من الرحم، عندما خرجت من البطن لم لمْ أسلم الروح، لماذا أعانتني الركب ولم الثدي حتى ارضع لأني قد كنت الآن مضطجعًا ساكنًا، حينئذ كنت نمت مستريحًا. (هـ.م)

الترجمة للفظ المستخدم مرتين التي تحيله الى «هادىء» او «رائق المزاج على الارض وكذلك هنا» لا تنقل المعنى الـذي قصده الشـاعر. فـاذا استشرفنـا مشهد الـذروة في «الضفـادع» فانـه يبدو من المعقـول ان يوربيـديس هو الذي يـدفع به ضد اسخيلـوس في سجال يظل واحداً من أمجاد مسرح ايشـاكا، ذلك ان يوربيديس قـد انتقد الشاعر العجـوز اكثر من مرة في مسرحياته (٦) بينما لم يكن سـوفوكليس من محبي الجدال على هذا النحو او ممن يميلون الى تصيد الأخطاء.

وربما لا يكون ارسطو فانس قد ادرك مدى ملاءمة إشـارته الى أن سوفوكليس راض بموته لمقامها، حيث ان تـراجيـديـا سـوفـوكليـس الاخيرة «أوديب في كـولـونـا» لم تقـدم الا في ٤٠١ ق. م. لكن سوفوكليس نظم في التسعين من عمره وقبيل وفاته واحدة من أروع القصائد الغنائية التي كتبها للجوقة حول أن الـرجل الذي يرغب في أن يحيا بعـد العمر المألوف هو من الحمقى، وان الأيـام الطوال تجلب معها وقـراً لا يفتأ يتزايد من الالام التي لا تحتمل، ولا يعود المرء يجد اللـذة في أي شيء وتصبح الجوقة قائلة بكلمات شبيهة بما نراه في سفرى أيوب وارميا:

لا شيء يفوق الا يولد المرء،
ولكن ان ولد فان العودة من حيث أقبلنا
هي في المرتبة الثانية، والخير في الاسراع (١٢٢٥ وما بعدها) **

وبسبب قلـة الشهـادات القـديمـة، فقـد قيل الكثير حـول شـذرة تتألف من اربعـة أبيـات من «الموزيات»* وهي كموميـديا لفرانيقوس فازت بالجائزة الثـانية في عام ٤٠٥ ق.م. حينما انتزعت «الضفادع» الجائزة الأولى: «مبـارك هو سوفوكليس، الـرجل السعيد الحاذق، الذي نظم العـديد من التراجيديات، واتم العمر، دون ان يعاني أي شر(Kakon) (٧) ومن المعتقد ان البيت الأخير أريد به أن يكون طريفًا وأن ينـاقضه المتحدث التالي على الفور. وعلى أية حـال، فحينما نأخذ في الاعتبار ذلك الهراء الكثير الذي يكتب عن غير علم حـول الكتاب المعاصريـن بينما هم لا يزالون على قيـد الحياة فإن ذلك البيت في مسرحية كوميـدية يبدو مجرداً من أي ثقل كان، حينما يوضع في مـواجهة شهادة كلمات سوفوكليس نفسه. وحتى في «اوديب في كولونا» فان القصيدة الغنائية العظيمة التي أشرنا اليها لا تقف وحدهـا. وربما يكون المعنى الكـامن وراء اللعنة التي صبهـا أوديب على كريـون (٨٧٨) وما بعـدها» مماثلاً، فهو يأمل في ان يكون كريون سيعاقب بـ«أيام طويلة وعمر مديد كعمري» ويقول لثيسيوس:

أي ابن ايجيوس العزيز، بالآلهة وحدها
لا تحل الشيخوخة ولا الموت، وما خلا
ذلك تصيبه لعنة الزمان القادر. قوة

---

* الموزيات: المقصـود بعنوان هذه المسرحيـة بالطبع الـربّات التسع الشقيقات اللـواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم في الميثولوجيا الاغريقية.
(هـ. م)

الارض تهن، قوة الجسم تبلى
الايمان يهلك والكفر ينتشر ويزدهر
وما من موضع تواصل فيه الروح ذاتها الحياة
بين البشر الذين كانوا اصدقاء او بين المدن. (٦٠٧ - ٦١٣)

يحكي العديد من المؤلفين القدامى كذلك أن أبناء سوفوكليس قد رفعوا امره الى إحدى المحاكم واستدعوه ليبرهنوا على أنه بسبب علو سنه لم يعد مؤهلاً لادارة أملاكه، وأن المحكمة قد حكمت لصالحه بعد أن أنشدها جانبًا من «أحدث مسرحياته التي كان عاكفًا على نظمها، وهي «اوديب في كولونا» ثم تساءل عما اذا كانت تلك القصيدة توحي بالخرف» (شيشرون ـ في الشيخوخة ٧ : ٢٢) ويقتطف بلوتارخ في كتابه «التعاليم الأخلاقية» (٧٨٥)، بعد ذلك بقرن من الزمان، الأبيات ٦٦٨ ـ ٦٧٣ من الجوقة الأولى باعتبارها النص الذي انشده الشاعر أمام المحكمة، وربما يرجع ذلك في أحد جوانبه الى ان هذه الانشودة في كولونا، القريبة من أثينا، كانت موضع اعجاب على الدوام وبصفة خاصة لشعرها الرفيع، وربما في جانب آخر لأنها كان يمكن ان تخاطب المحكمة بقوة. ويشير جيب Jebb في طبعة المسرحية التي أصدرها (ص ٤٠ وما بعدها) الى ان «شيشرون هو أقدم مراجعنا فيما يتعلق بهذه القصة، وانها ربما تكون حقيقية تمامًا، ولكنها ربما تكون كذلك قد استمدت من كوميديا قديمة، ومن غير الممكن حسم هذه المسألة هنا، ولكن الحقيقة القائلة بأن أيًا من شيشرون أو بلوتارخ لم يربط هذه القصة باللعنة التي صبها أوديب على ولديه تبدو بارزة. قد تدل على أصالة القصة، فلو ان الحكاية كانت ملفقة، فمن المؤكد أن من قام بذلك كان سيجعل الشاعر ينشد اللعنة أو على الأقل «لا شيء يفوق الا يولد المرء».

أيًا ما كان الأمر في هذا الخصوص، فان اجيالاً من النقاد قد وجدت عمل سوفوكليس الأخير أي «اوديب في كولونا» عملاً مرحًا بشكل رائع. فالاحكام القديمة الزائفة لا تموت ولا تتراجع، وانما يجري تكريسها باعتبارها تنتمي الى الفطرة السليمة. هكذا فقد اشيد كثيرًا بسوفوكليس ولم يفهم الا قليلاً. وتلك حالة نموذجية، فضروب سوء الفهم التي لا تنتهي هي ثمن الخلود.

(٤٢) «نظرية التراجيديا» عند هيجل

تتميز تعليقات هيجل على تراجيديا سوفوكليس والتراجيديا الاغريقية عامة بالالماحية على نحو فذ، ولكنها أسيء طرحها مرارًا وتكرارًا.

ولا سبيل الى انكار أن بمقدورنا ان نطور رؤيتنا للبعد الفلسفي لتراجيديات سوفوكليس دون تقديم هيجل أولاً. ولكن في كتاب عن الفلسفة والتراجيديا سيكون من غير الطبيعي ان نتجاوزه دونما ذكر له، وذلك اذا ما اخذنا في الاعتبار ان تأثيره على الكتاب المحدثين يعادل تأثير ارسطو. وفي ضوء التضارب بين ما قاله بالفعل وما يفترض انه قد قاله، فان من المهم ان نضع الأمور في نصابها.

وفي السياق الـراهن سنقتصر على تناول مساهمة هيجل في فهمنـا للتراجيديا الاغريقيـة ، وسنتناول أفكاره عن التراجيديا الشكسبيرية في الفصل التاسع من هذا الكتاب . والنقطة المهمة هنا هي انه لم تكن له «نظـرية في التراجيديـا» تفسر حيثما يحلو للمرء ، وانما فسرت هـذه النظرية العـديد من تراجيـديات اسخيلوس وسـوفوكليس ويـوربيديس ، على نحو يتجـاوز ما قـام به أي فيلسـوف آخر قبل هيجل أو بعده . فـدعنا نزن ونـدقق بدلاً من ان نـرفض مباشرة اشارتي هيجل البـارزتين فيما يتعلق بالتراجيـديا الاغريقية ، قبل ان نتناول في المباحث التالية تراجيديات سوفوكليس واحدة فأخرى ـ باستثناء «اوديب ملكا» التي سبق لنا بحثها بصـورة مسهبة ـ وأخيراً نتعرض لمسألة ما إذا كان سوفوكليـس فنانًا ذا نزعة انسانية .

على عكس سوفوكليس الـذي يحظى بحماية خاصة ــ ومن شأن الانتقاص منه ان يعد جرمًـا جديراً بالعقاب ـ فان هيجل ونيتشه يعدان من الخارجين على الاعراف ، ويعـد اطلاق ملاحظة انتقادية عابرة كيفما اتفق عليهما شيئًـا مقبـولاً على نطـاق واسع من حيث الشكل . والقـول أو الايحاء بأن هيجل قـد انتهك كل الرجال الكثيرين والموضوعات العـديدة التي ناقشها وأخضع الماضي لارادته وأجبر الحقائق على ان تتسق مع نسقه هـو المعادل الأكـاديمي لتلويح السياسي بـراية في يـده ، ومثل هذه الايماءات لا تقتضي بحثًا تاريخيًا .

يعد تقليد ف . ل . لوكاس Lucas لآراء هيجل في التراجيديا . تميزا ، لا لشيء الا انه أطول وأكثر اسهابًا من محاولات التقليد الأخرى (٨) . أما دراسة (كيتو) Kitto فهي موجزة على نحو استثنائي ، ولكنهـا بالمثل لا تنصف هيجل حينما يبحث كـاتبها في شخصيـة انتيجونـا ، اذ يقول : «وحـده هيجل يستطيع أن يقـول أين يكمن العيب او الشائبـة» (٩) ويكتفي بهذا بالنسبـة لنظريات هيجل . ويـوشك المرء الا يخرج من تعقيب كيتو بأن هيجل قد تحدّث عن «انتيجونا السماوية ، أعظم شخصية سارت على وجه الارض» (١٠) .

ان النقطة موضع النقاش هنا هي صميم مساهمة هيجل في فهمنـا للتراجيديا ، لقد اراد أفلاطون أن يقـوِّم الشعراء بتقـديم البشر «اخيـاراً من كل الـوجـوه» (١١) . ورد ارسطو على ذلك بمفهـومـه عن السقطـة او الخطأ ، ذاهبًا الى القـول بأن سقـوط النـاس من النعيم الى الشقـاوة أمر يبعث على الشعـور بالصدمة أكثر مما يثير عاطفة تراجيدية . وعلى الرغم من ان ارسطو نفسه شدد على أهمية الفعل والعقدة وتجاوزها لأهمية الأخلاق ، فـان مفهومه القاتل عن السقطة التراجيديـة أو الخطأ التراجيدي قد مضى بأجيـال من نقّاد وكتاب المسرح الى تـركيز انتبـاههم على ما يسمى بـالبطل التراجيدي ، بل قـاد بعض شراح «انتيجونـا» ومن بينهم كيتـو الى القول بأن كـريون هـو بطل هذه المسرحيـة (١٢) . ولو ان المرء تناول المسرحيـة بالطريقـة التقليدية لتعين عليـه اما ان ينفي ان انتيجونـا هي « في الذروة من الفضل» ـ وذلك هو المنهاج المعتاد ـ او ينفي أنها هي البطلة .

يفوق فهم هيجل للتراجيـديا الاغريقيـة بكثير فهم معظم المنتقصين من قدره لها. فقـد أدرك أننا في صميم أعظم تراجيديـات اسخيلوس وسوفوكليس لا نجد بطـلاً تراجيديًا، وانما صداماً تـراجيديًا، وان الصراع لا يدور بين الخير والشر، وانما بين موقفين احاديّ الجانب، يجسد كل منهما بعض الخير.

لا تلـزم هـذه الاشارة المثمـرة الى حـد كبير هيجل بأن يجد عيبًـا او شـائبـة في انتيجونـا السماويـة، فشخصيتها ليست مـوضع نزاع على نحو يتجـاوز شخصية كريون، وانما مـوضع المناقشة والنـزاع هو مـوقف كل منهما. ومن الجلي انه من الممكن ان نحبهـا ونعجب بها او نبتهج من شجـاعة لـوثر حيـال الأفاعي أو خلط تـوماس مور النادر بين الـدهاء وكمال العقل. دون قبول وجهات نظـرهم والمبادىء التي خاطـروا من أجلها عن طـواعية بكل شيء. واعجابنـا بانسان يعـاني ويلقى حتفه متشبثًـا في عناد بأفكـاره، لا يقتضي بـالضرورة الحكـم بأنـه ليس هنـاك خير على الاطـلاق في مـوقـف اولئك الـذين يعارضونه.

ينبغي أن يكون هذا كله واضحًا، ومع ذلك فان منتقـدي هيجل قد اختاروا بصفة عامة تجاهله، ان لم نقل انكاره ضمنًا. لماذا؟ قـد نجد أحد الاسباب في التردد في مواجهة البعـد الفلسفي لسوفوكليس. فما أن نقر بأن «أعظم شخصية سارت على وجه الارض» قد لقيت حتفها دون أن تعرف للراحة طعماً، وأن الكارثـة كانت نهائيـة، ولم يخفف شيء من حدتها، وأن كـاتب المسرحية لم يعتبر هـذا شيئًا مفـارقًا للمألوف في عالمنـا، فان الصورة التقليدية لسوفـوكليس المرح تنهار متهاوية. فقد كانت نظـرته للعالم مفزعة، وقد آثر معظم نقاده عدم التفكير فيها. وقد كان سـوفوكليس وفقًا لوجهة النظر المقبولة رجلاً ورعًـا يتمسك بآراء تقليـديـة تمامًـا، تصادف أنـه حظي بثـلاث مواهـب كبرى: نظم الشعر، ابـداع الشخصيات، وصيـاغة العقـد. وعلى هذا النحـو فانـه لم يقض مضجع أحد، واعـرابًا عن الشكـر له لذلك تم التنازل له بالاعتراف لا بموهبته فحسب وانما بكونه عبقريًا حقًا. وأسيء تقديم اكثر الشعراء تراجيدية وايلامًـا باعتباره مجرد صانع، ثـم جرى امتداحه بلا انتهـاء كأنما في معرض تعويضه عن هذه الاساءة.

يمكن رد هذا التطور الى أرسطو، وقد اخترق هيجل الاطار الذي وضعه ارسطو في الفصل الثالث عشر في كتابـه «فن الشعر»، وفتح آفـاقًا جـديدة، لكنه جـرى العثور على طـرق عديـدة للتصدي لهذا الخطر، وقـد تم عبر احدى هـذه الطرق الاستمرار في البحث عن سقطـة في «انتيجونـا» إما مع تجاهل هيجل كلية، او مع الزعم بأن هـذا هو مؤدى رؤيته. أو جرى عبر طريقة اخـرى القول بأن هيجل قد أيـد كريـون وأن هذا قـد بـرهن على أنه رجل شريـر يمكن دون ضير، تجاهلـه. أو أشير ـ وذلك هـو الأسلوب الأكثـر شيوعـا ـ الى أن رؤية هيجل للتراجيـديا أمكن تجاهلهـا دونما ضير لأنها قد بنيت على أساس مسرحية «انتيجونا» بصورة شاملة تقتصر عليها دون غيرها.

هناك نقطتان تدعمان، فيما يبدو، هذا الزعم الأخير. فمسرحية «انتيجونا» تقدم مثالاً رائعًا للصدام

التراجيـدي، الذي يمكن فيـه العثـور على بعض الخير في كل من جـانبي الصدام. وكـان هيجل، فيما يبدو، يحب هذه المسرحية أكثـر من أي تراجيديا أخرى. (١٣) لكن مشاعـره العميقة على نحو متميز حيال «انتيجـونا» لم يكن مصـدرها أي احسـاس بأنها التراجيديـا الوحيـدة التي تؤيـد التعميمات التي أطلقها، وانما كـان وراء هذه المشاعرإعجـابه بالبطلـة وحساسيته تجاه موضـوع حب الأخت لأخيها. ولتفنيد الرؤيـة المعتادة لهذا الموضوع يتعين علينا ان نترك سوفوكليس لبعض الـوقت وأن نوضح بايجاز على أي نحـو رائع يلقى مفهـوم هيجل عن الصـدام التراجيدي الضـوء على بعض روائع اسخيلـوس وبوربيديس. بل ولسوف نـرى حقًا أن هذا المفهوم يتلاءم مع هذه الروائع على نحـو يفوق تلاؤمه مع مسرحية «انتيجونا».

كـان هيجل، على عكس ارسطـو، أبعـد مـا يكـون عن ان يبني رؤيتـه للتراجيـديـا على أسـاس سوفـوكليس بصورة توشك ان تكـون مقتصرة عليه. فالشـاعر التراجيدي الـذي تتشابه رؤيتـه للعالم كأقرب ما يكـون الشبه مع رؤية هيجل هو اسخيلـوس، وما كان للمرء أن يرغب في ايضـاحات أكثر كمالاً للصدامـات التي لا يتميز أي طـرف فيها بأنـه شرير على نحـو بسيط وواضح، ويطـرح الجانبان كـلاهما بعض المزاعـم الاخلاقيـة، على نحو يفـوق مـا نجده في «الاورستيـة» و«بروميثـوس». بل ان الكلمات ذاتها «الحق يتصادم مع الحق» تصادفنا حقًا في «حاملات القرابين» (١٤).

لم يكن اسخيلوس أكثر اهتمامًا بهذه المزاعم المتنافسة منـه بالشخصيات التي تطرحها فحسب، وانما تمثل ثـلاثيتا «بـروميثيوس» و «الأورستيـة» محاولات مستفيضة لاتـاحة فـرصة الحديث للجـانبين قبل التوصل الى حل مرض ينصفهما معًا.

في هاتين الثـلاثيتين يلين كل جانب في النهـاية ويـرعوي فتصبح النتيجـة شيئًا مبهجًـا، وربما كانت «الضارعات» تنتمي الى هذا النوع كذلك، وفي «سبعة ضد طيبة» لا يرعوى أي من الجانبين ولا يتراجع عن موقفـه قيد أنملـة، فيهلك الأخ أخاه، ولكن دونها افتراض لكـون احدهما خيرًا والآخـر شريرًا، وانما الأمر على العكس من ذلك.

تـوضح مسرحيـة «الفرس» لاسخيلـوس ومسرحيـة «الطـرواديات» ليـوربيـديس أنـه ليست كل التراجيديـات الاغريقية لها هذه الطبيعـة، وان كان معظم أعمال اسخيلوس يحظى بها، وكـذلك الأمر بالنسبـة لبعض روائع يوربيديس. وإذا تمس العصـا السحرية لمفهـوم الصدام عند هيجل اللغـز الدائم المسرحية «الباخوسيات» ليوربيديس فانها تفك مغاليقه وتحله.

ان اشارة نيتشه الى ان يوربيديس: «في نهاية المطاف اختتم حياته العملية بتمجيد خصمه ديونيزوس «١٥» هي اشارة ضـالة مثل النظرية المنـافسة لها، والقائلة بأن الشـاعر العجوز شن في آخر مسرحيـاته أشد هجماته ضراوة على شرور الديانة التقليـدية. فالتفسيران كلاهما يفترضان عن غير حق ان الصراع يدور بين جانب خير وآخر شرير ويتساءلان عن الجانب الذي اراد له الشاعر أن يكون خيرًا.

هل يتعين على الشاعر إمـا أن يدين العقل والنقد والاعتدال، او يغمض عينيه عن مطـالب العاطفة والنشوة والرؤيـة المفعمة بالحماس؟ قد تبـدو الحقيقة جافة وكئيبـة ان قيلت في جملة واحدة قصيرة: ان الحياة بلا عقل تحيل البشر الى بهائم، وهي دون عاطفة او رؤية للبعيـد ليست الا موتًا تدب فيه الحياة. وشأن سوفوكليس في «انتيجونا» فان يوربيـديس يربط مطالب الشعور بالأنثى، ولكنه يمضي أبعد من سوفوكليس يتجنب ادنى شبه بمفـارقة تشبه المفارقة بين الابيض والاسود. فما يـدفع باتجاه التراجيديا هو أحاديه الاتجاه التي لا تـرعوى من البطلين كليهما. والقوة الشعرية لـ «البـاخوسيات» تتخلل القوة الرمـزية للخاتمة التي لا تصدق: فـالخوف الحذر يصبح لهفة وتحرقًا، والرجل الـذي عميت عيناه عن الجمال الكاسح للتجـربة اللاعقـلانية يلحقه الهلاك على يـد اولئك الذين يتنازلـون عن العقل فيجدون متعة بـالغة في عمى غيهم، غير ان مثل هذه العـاطفة ليست غريبـة عنه، وانما هي الرحم الـذي خرج منه، وهي قـريبة منـه وإن لم يدر بنثيـوس بذلك، قـرب جوكـاستا من اوديب، وقـد أدى ممثل واحد دوري بنثيوس وأمه اجافي. وأجافي هي اخت سيميلي أم ديونيزوس.

في الفصل الذي يحمل عنوان «الابوللوني والديونيزوسي» الذي عقده س. جي يونج *JC Yong في كتابه «الانماط النفسية» يذهب المؤلف الى القول بأنه قد حقق تقدمًا على نيتشه بملاحظة أن «الدوافع التي تكبح في الانسـان المتحضر هي دوافع مـدمـرة على نحـو رهيب وأكثـر خطـورة بكثير من دوافع الانسان البدائي الذي يتيح الى حد ما متنفسًا دائماً لدوافعه السلبية، فنيتشه لا يدرك هذا فحسب، وانما هذه النقطة أبعد ما تكون عن الجدة الى حد أننا قد نعتبر «الباخوسيات» تصويراً كلاسيكيًا لها فأجاثي والباخوسيات اللاتي يمزقن ولدها اربًا لسن نسوة متوحشات وانما هن مستهزئات مغرقات في التحضر يعاقبهن ديونيزوس بجعل سعارهن حيوانيًا تمامًا.

لا معنى للبحث عن سقطات أو أخطاء في التقدير عن بنثيوس، على الرغم من أنه من اليسير العثور عليها، ذلك أن التراجيديا لا تدور حول بطـل تراجيدي واحد، وانما حول صراع بين رؤيتين احاديتي الجانب (١٦) وهذا هو على وجه الـدقة ما تشترك فيه «الباخوسيات» مع اكثر تـراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس استئثاراً باعجابنا.

ومسرحيـة «هيـوليتـوس» ليـوربيـديـس تصـور بصـورة مسبقـة الصراع الـذي سيحتـدم في «الباخـوسيات»، فهيبوليتـوس العفيف الذي يفتقر الى الحساسيـة حيال مطالب الحب يـذهب ضحية للعاطفة التي جرى اطلاق العنان لها، والتي لا تمثلها الأم بعد، كما في «الباخوسيات» وانما تمثلها زوجة أبيه. وليس هنا اجماع فحسب على أن هاتين التراجيديتين لا تفوقهما أي تـراجيديا أخرى ليوربيديس،

---

* يونج: كارل جوستاف (١٨٧٥ ـ ١٩٦١) المحلـل النفساني السويسري الشهير، تعاون مع فرويد في السنوات ١٩٠٧ ـ ١٩١٣ ثم استقل عنه ليؤسس مدرسته الخاصة في التحليل النفسي. استفاد كثيرون من تطبيق أفكاره في مجال الأدب ومنهم هرمان هسه وجيمس جويس.

(هـ. م)

وانما يقال لنـا صراحة في المدخل الذي نظمـه الشاعر لـ «هيبوليتوس» ان هـذا الشاب سيهلك بسبب ولائه الذي يقصره على أرتميس وعدم احترامه لأفـروديت كـذلك، فكلتاهما ربـة، وعلى الإنسان أن يوقرهما معًا.

إن هيجل لا يلتزم بـوجهة النظر القائلـة بأن التراجيديات كافـة تقتضي صدامًا من هذا النـوع. فهو أبعد مـا يكون عن الـزعم، على سبيل المثال، بـأن «فيدرا» راسين Racine تقدم مثالاً آخـر في هذا الصدد. وقـد ذكر هيجل في محاضراتـه أنه كان مـن السمات السخيفة في المعالجة الفـرنسية التي قـدمها راسين اسناد عاطفة حب اخرى لهيبـوليتوس، فبهذه الطريقة لم يعد عقاب الحب هو مـا يعانيه ويدفعنا للاشفاق عليه، وانما هـو الحظ العاثر الذي جعله يحب فتاة وبـالتالي لا يستطيع ان يطوق بالجميل عنق انثى اخرى هي يقينا زوجة أبيه، لكن هذه العقبة الأخلاقية، يلفها بالغموض حبة لأريسيا. ومن هنا فان سبب هلاكـه لم يعد إهانته أو اهمالـه لقوة كونية بحسبانها كـذلك أو لأي شيء أخلاقي وانما أصبح هذا السبب شيئًا خاصًا وعرضيًا (١٧).

قال أ. س. بـرادلي *، شقيق ف. هـ. بـرادلي، والفيلسوف المثـالي الانجليزي في محاضرتـه ذات الأثر المهم عن «نظرية التراجيديا عند هيجل» انه: «اضافة الى هذا سنعقد الاجماع على أنه في التراجيديا بأسرها هناك نوع من الصدام أو الصراع، صراع الأشخـاص أحدهم مع الآخر أو مع الظروف أو مع أنفسهم، وبحسب الحالـة قد يكـون هناك أحـد أنواع هـذه الصراعات أو العـديد منهـا أو قد تحتشـد جميعها... ان الحقيقـة التراجيدية بصفة جـوهرية هي الانقسـام الذاتي والحرب الداخلية التي قـوامها المادة الاخلاقية، وليست حرب الخير ضد الشر بقدر ما هي حرب الخير ضد الخير» (١٨).

ولما كان أ. س. برادلي من أبرز شراح التراجيـديا الشكسبيرية فان هذه «النظريـة» معروفة في العالم الناطق بالانجليزية على نحو يفوق أصولها عند هيجل. وصياغة برادلي متماسكة وموجزة على نحو يثير الاعجاب، تضمهـا محاضرة واحدة لا تتجاوز العشرين صفحـة، وذلك بالمقـارنة بفقرات متنـاثرة في كتاب هيجـل الموسوم بـ «ظـاهريـات العقل الكلي» ومحاضراته في علم الجمال وفلسفـة الدين وتـاريخ الفلسفة. فضـلاً عن ذلك فان برادلي يكتب بوضـوح ويتميز نص محاضرته بالجدارة بـالتصديق. بينما اسلوب هيجل صعب على نحو استثنائي، والمحاضرات التي طبعت بعـد وفاته جمعها طلاب استمدوا مادتها من ملاحظات دونت في سنوات مختلفة، ولم يقـدموا فحسب انتقاداتهم الخاصة بين المقاطع دون أن يشار الى ذلك في النص، وانما كذلك ترتيبهم الخاص للمواد التي قام هيجل في أوقات مختلفة باعداد

---

* برادلي: أنـدروسيسيل (١٨٥١ - ١٩٣٥) استاذ الأدب الانجليزي بجامعتي ليفـربول، وجلاسجو ثم استـاذ الشعر بجامعـة اكسفورد منذ ١٩٠٦. ترجع أهميتـه أساسًا الى مساهماتـه في الدراسات الشكسبيرية. من أبـرز مؤلفاته «التراجيـديا الشكسبيرية» (١٩٠٤) و «محاضرات اكسفورد في الشعر» (١٩٠٩).

(هـ. م)

ترتيبات متباينـة لها. وعلى الرغم من هذا كله، فان صياغة بـرادلي تقع في ذلك الخطأ القاتل الذي يميز «المثالية المطلقة» Absolute Idealism الانجليزيـة عن فلسفة هيجل: فقـد كان الاخـوان برادلي، شأن معظم الفلاسفة الانجليز الكبار، لا يتميزان بعقلية تاريخية.

إن توجهي أكثر تاريخية وانفتاحًا من توجه هيجل، والمثالية الانجلو ـ أميركية لا تروق لي بأي شكل من الاشكال. وما اجده في قراءة هيجل ليس «كتلة الكون الأبدية دونما تاريخ» (١٩)، وانما روح قلقة على نحو متفرد، وفي قرارتها غير منهاجية تمامًـا، تخشى نزعتها الجمعية، وتحاول، دون أن يكون ذلك بطريقة واحدة مـرتين: تنظيم فوضى ملاحظاتها واستبصاراتها وأفكارهـا. وكل محاولة من هذا النوع هي محاولة منهاجيـة، ولكنها يتجاوزها خط جـديد في الطبعة الجديدة أو المرة التاليـة التي يدّرس فيها هيجل المساق.

وبغض النظر عن الاهتمامات بطبعات الكتب القديمة، يتعين على المرء أن يتجاوز الصياغات القياسيـة للمحاضرات ليقوم بـاعادة تصور تطـور وجهات نظر هيجل. ويتعين على المرء عــلى أقل تقدير، أن يقارن الملاحظات الواردة في مواضع بالغة الاختلاف. وسيكون هذا امرًا مناسبًا، ويستحق الجهد الذي يبذل فيه في اطار دراسة خاصة، لكن اهتمامي هنا مختلف تمام الاختلاف.

يقول هيجل مئـات المرات أشياء قابلة لأن تـوضع موضع النقد. ولكن تسّقط الأخطاء في العـديد من الأقوال الـواردة في محاضراته من شأنه ان يكـون أمرًا لا معنى له بـالنظر الى العديـد من الأسباب. فصياغة هـذه المحاضرات غالبًا مـا ترجع الى طلابه، وحتـى حينما تكون الصياغة لـه فان المحاضرات بأسرها تقـول الكثير مما لا يصمد للتدقيق والتمحيص. وحينما لا تكـون المحاضرات محررة ولا يقصد بها أن تصدر مطبوعة فـان محاولة تسّقط الأخطاء فيها لا تمثل شيئاً له قيمتـه. وقد يكون النقد التفصيلي مبررًا اذا ما كان الكيـان الفكري الهيجلي الأساسي يحظى بالتـوقير بصورة واسعة النطاق بـاعتباره فكرًا مرجعيًـا يستشهد بنصـوصه، لكن الموقف هنـا هو عكس ذلك على وجـه التقريب، ومن شـأن حشد الاعتراضات ان يكون كحمل المسامير الى موقع الصلب يوم السبت.

يبدو لي تناول هيجل لـ «انتيجونا» في كتابـه «ظاهريات العقل الكلي» * تناولاً عبثيًـا تمامًا في العديد في المواضع (٢٠). لكن هيجل طرح عـددًا محدودًا من الاشارات الجوهـرية، التي دفعت قدمًـا فهمنا للتراجيديا اكثر من اي شيء اخر كتب منذ ارسطو، واهتمامي هنا انما ينصب على هذه الافكار التي تنير الطريق امامنـا. دعنا نتفق، اذن، على الا نتحدث عن «التراجيديا» بأسرها و «والحقيقـة التراجيدية»

* ظاهريات العقل الكلي: سبق لنا القول، في غير هذا الموضع، ان الدارسين العرب درجوا على ترجمة كتاب هيجل هذا بأكثر من صورة، وقد آثرنا اثبات الترجمة العنوان على هذا النحو لاعتقـادنا أن كتاب الظاهريات يعكس رحلة هائلة يقوم بها العقل، أو اذا شئنا الـدقة فاننا نـواجه رحلتين الأولى يقوم بها العقل الفردي والثـانية يقوم بها عقل الجماعة، لكننـا دائماً بازاء العقل. وربما كـان الخلط يـرجع الى أن اللفظ الـذي استخـدمـه هيجل وهـو Geist يعني في الالمانيـة الـروح والعقل على السواء، والى أن هيجل على امتداد الكتاب يتابع ولعه بالتلاعب باللفظ بمعنييه.

(هـ. م)

على نحو جوهري، وهو ما قال به برادلي، والا نلزم أنفسنا اما بالذهاب الى القول بأن « الطروراديات» وعدد كبير من التراجيديات الاخرى ليست في الحقيقة بتراجيديات، واما بإدماجها عنوة في اطار انماط لم تتم صياغتها على قياسها. دعنا بدلاً من ذلك نعيد الى الأذهان ان التراجيديا الاغريقية تضرب جذوراً من جذورها في «الياذة» هوميروس حيث يتصادم النبيل مع النبيل ولا يتصف بطل بأنه شرير، وان اسخيلوس قد تسامى بمنافسات هوميروس الى مرتبة الصدامات الاخلاقية. وينتمي بعض تراجيديات يوربيديس الى هذا التقليد ذاته، بينما تمثل تراجيديات اخرى أنماطًا مختلفة من التراجيديا. ان القيام، على نحو ما فعل برادلي، بافتراض ان عددا محدودا من المبادىء العامة ينبغي ان ينطبق على التراجيديات كافة، بما في ذلك تراجيديات شكسبير، انما هو أمر يعكس عجزاً عن الرؤية على الصعيد التاريخي، ذلك ان روح شكسبير لم تتغذ على اسخيلوس بل ولم تستمد وحيها أساسًا من «الالياذة». فليس من الممكن تجاهل التأثير المسيحي، وقد علّمت المسيحية على امتداد قرون أن الشر ليس هو وحده الموجود وانما الاشرار كذلك.

كما أن الصدامات التراجيدية ليست شيئًا جوهريًا في كل مسرحيات سوفوكليس، فمسرحيات «اياس» و«التراقيات» و «اوديب في كولونا» لا يصور أي منها هذا المفهوم بوضوح على الاطلاق، وذلك على الرغم من ان المرء اذا كان ملتزمًا بهذا المفهوم فان بمقدوره بالطبع ان يدفع بقوة على طريقة برادلي الى ان يمكن العثور على شيء يشبه على الأقل من بعيد هذا المفهوم في هذه المسرحيات بدورها. وعلينا بالاحرى ان نقر بأن التراجيديات تختلف الى حد كبير، وأن مفهوم هيجل يلقى الضوء بصورة مذهلة على «الاورستية» و «بروميثيوس» و «هيبوليتوس» و «الباخوسيات» وأنه كذلك يقدم بعض العون، وان كان هنا أقل كثيراً، حينما نتناول «انتيجونا» و«اوديب ملكا» و «سوفوكليس».

في «اوديب ملكًا» على سبيل المثال، لم يحلل هيجل الصراعات الاخلاقية، ولم يلحظ لعنة الشرف أو التأكيد على الجانب المظلم للعدالة، لكن منهاجه يسهّل مثل هذه الاكتشافات على نحو يفوق تأملات ارسطو فيما يتعلق بأنواع العقد المختلفة. وهيجل يمضي بنا بعيداً عن زعم ارسطو القائل بأن البطل لا ينبغي ان يكون في الذروة من الفضل وعن الرأي المسبق المتأصل القائل بأن لكل تراجيديا بطلاً واحداً، وهما مفهومان اختارا بعمق النقد السوفوكليسي حتي اليوم. ولم يحقق هيجل نفسه معظم هذه الاستبصارات، ولكنه ما من فيلسوف قام بهذا خيراً منه.

قبل أن نبرز أخطر عيوب مفهوم هيجل عن الصدام التراجيدي، دعنا نقدم مساهمته الأخرى، المرتبطة بمساهمته الأولى بصورة وثيقة ولم تكن أقل تأثيراً منها، في فهمنا للتراجيديا الاغريقية. فقد أشار هيجل الى ان الحوادث الخارجية كالمرض وفقدان الملكية والموت، ينبغي ألا تثير اهتمامًا يتجاوز «اللهفة الى الاندفاع وتقديم يد العون. واذا كان المرء لا يستطيع القيام بذلك، فان صور المحنة والبؤس تمزق قلوبنا فحسب. ومن ناحية اخرى، فان المعاناة التراجيدية الحقيقية لا تفرض الا على

الافراد الايجابيين، بـاعتبارهـا نتيجة لفعل من أفعـالهم ليس مبرراً باكثـر مما هـو مثقل بالـذنب بسبب الصدام المتضمن فيه، وهـم كذلك يمكن ان يردوا عليه بذاتهم بأسرها» (٢١).

ان هذا القـول قابل للطبيق تمامًا على التراجيـديات التي بنيت حول الصـدام التراجيدي فحسب، مثل «حامـلات القرابين» و «بـرومثيوس » و «هيبوليتـوسس» و «الباخوسيـات» و «انتيجونـا». وهو كذلك يلقى الضوء على بعض التراجيـديات التي لا يصطدم الحق فيها بـالحق، ومنها على سبيل المثال تراجيديا «الفـرس» لكن هيجل يفترض بوضوح أن عذابات طرواديات يوربيـديس ليست «تراجيدية حقًا»، وهـذه الاشارة، التي سأتصدى لتحـديها في بدايـة الفصل العاشر من هذا الكتـاب، لم يتناولها بـرادلي فحسب وانما تعرض لها كـذلك العديـد من فلاسفـة القرن العشرين، ومـرة اخرى فـان الجذر الفاسد يتمثل في محاولات لاستيعاب جميع التراجيديات في اطار نموذج واحد، بدلاً من الاقرار بمدى اتساع نطاق اختلاف التراجيديات فيما بينها.

بينما أجد أن مفهـوم هيجل عن «المعانـاة التراجيديـة حقًا» مـوضع اعتراض وبالغ الضيق، فـان له أهميتـه لا بسبب تأثيره الكبير فحسب ، انما لأنه يشير الى الطـريق المفضي الى تنقيـة تدعـو اليها الحاجـة للفكرة القديمـة عن السقطة او الخطأ. وقد يرغب اولئك الذي يودون أن يمنحـوا أرسطو كل الفوائد التي يتيحها الشك في القول بأن هيجل قد حدد فحسب طبيعة الخطأ الذي يفضي الى المعاناة ـ الاحادية ـ على الرغم من أننا قد رأينا (المبحث ١٥ من هذا الكتاب) ان إلز (٣٧٩ وما بعدها) يعتقد أن أرسطو قد قصـد خطأ فيما يتعلق بهوية أحـد الأقارب المقـربين. لكن السبب الذي حـدا بأرسطو الى نسبـة بعض الخطأ أو سقطـة ما الى أولئك الـذين يعانـون ويلقون حتفهم هـو أنه قـد اعتبر المعانـاة التي تبعث على الشعور بالصدمة ولا تثير عـاطفة تراجيدية شيئًا لا يستحق الذكر كليـة، أما مفهوما هيجل التوأم عن الصدام التراجيدي والمعانـاة التراجيدية فانهما يسهلان استبصاراً أعمق للبراء ة والـذنب. وبرومثيوس وأورست لا يـرتكبان خطأ في الحكـم، وليسا بـالشخصيتين الساقطتين، ومـع ذلك فان قـول هيجل ينطبق عليهما.

يتعين علينا أن نقوم بتمييز حاسم بين الذنب التراجيدي tragic guilt وبين الخطأ الأخلاقي mo- ral fault وأولئك الـذين درجوا على الاهتمام بـالسقطة التراجيـدية كـذلك غالبًـا ما يتـوقفون عنـد الاعتراف بالمعاناة البريئة، وهـم اذ يسيرون على نهج ارسطو يعتبرون هذا النوع من المعاناة مما يبعث على الشعور بـالصدمة، وعلى الـرغم من أنهم يرونها رأى العين في الحياة، فـانهم لا يرغبون في اقـرارها في الأدب، وشأن أصدقاء أيـوب، فإنهم يعزونها الى الأخطاء الاخلاقية. لكن هلاك الانسـان قد يحل به باختياره وبعمله ومن خلال بطولته، على الرغم من أنه يستحق الاعجاب على الصعيد الأخلاقي.

فلنتأمل «المحاكمة» و «القلعـة» لكافكا Kafka . ان بطل العمل الأول يقترب (وان لم يكن قـربـه بالغـًا) من سلبية الرجل في القصـة الرمزيـة التي تسرد في الفصل التاسع من العمل نفسه. فـالرجل اذ

يمنع من الدخول ــ لا أهمية لايضاح دخول ماذا ــ يستقر أمام البوابة، ويقوم بـاستفسارات بين الفينة والأخرى، ويهدر حيـاته بأسرهـا. وبالمثل فـان بطل «المحاكمـة» يسمح للمعلومـة القائلة بـأنه رهن الاعتقال ــ وهو ليس كذلك بـالفعل ـ بأن تدمـر حياته. فهـو لا يبذل المزيد من المحـاولات لكي يحيا بطريقتـه الخاصة. ومن ناحيـة اخرى فـان بطل «القلعة» غالبًـا ما يلام لكـونه على مثل هـذا القدر من الايجابية والنزوع للتحريض. وحتى اذا كان وضع الأمـور بعضها مقابل البعض الاخر على هذا النحو مغرقاً قليلا في الترتيب والوضوح، فان علينا أن ندرك أن كـافكا يجتذب انتباهنا باقراره صلة وثيقة بين قرار كل بطل ودماره، لكن هذا لا يعني أنهما يستحقان المصير الذي آلا اليه.

من أسباب الافتنان الدائم بـ «أوديب ملكا» ان مسألـة ذنب البطل والارتباط بين أفعاله ومعاناته لا تفارقنـا، فأوديب فرد لا يكف طوال الـوقت عن ابداء نشـاطه، ومعانـاته هي نتيجة مبـاشرة لأعماله الماضية، التي قام بها قبل أن تبدأ المسرحية وقراراته التي اتخذها في المسرحية. وقد كان موقفه مبررًا عند كل خطوة خطاها، فقـد قتل لايوس في معرض الدفاع عن النفس، وبعد تحريـر طيبة من الهولة طلب منه أن يتـزوج جوكـاستا ويصبح ملكًا، واصراره على المضي قـدماً بـالتحقيق في مصرع لايوس، ذلك التحقيق الذي مـا كان يمكن التخلي عنـه دون تعريض طيبـة لمزيد من الهلاك من جراء الـرياء، جـدير باعجابنا تمامًـا. انه ليس مخطئًا على الصعيد الأخلاقي، ومع ذلك فهو مـذنب في قتل أبيه وزواجه من أمه.

وهـو يفقأ عينيـه لا على سبيل الاعتراف، على عكس الحقيقـة، بأنـه كان على خطأ في المضي قـدمًـا بالتحقيق الـذي يجريه، وأن اولئك الـذين أشاروا عليه بـايقافه كـانوا على صـواب. وهو لا يعلن على الفور براءته او يسوق الظروف المخففة. وعلى الصعيد الشعري كان من شأن هذا ان يدفع باتجاه خاتمة أقل تراجيدية وأدنى قوة، وعلى الصعيد الأخلاقي كان ذلك سيغدو أقل بطولة.

يعقب هيجل في كتـابـه «فلسفـة الحق» قـائلاً: «ان الـوعي الـذاتي البطـولي (على نحـو مـا هـو في تراجيديات القدامى، وعى أوديب.. الخ) لم يكن قد مضى بعد متجاوزًا تماسكه solidity الى التأمل في الفارق بين العمل deed والحدث action بين الواقعة الخارجيـة والتعمد والمعرفة بـالظروف، او مضى الى تشظى النتائج، فهو يقبل الذنب عن مدى العمل بكامله» (المبحث ١١٨).

وتطوير هيجل لهذه الفكرة في محاضراته عن علم الجمال يستحق ان نقتطفه هنا، يقول:

«قتل أوديب أباه في شجار كان يمكن أن يقع بسهولة في ظروف ذلك العصر، ولم يكن يعد جريمة. ولم يدر أن ذلك الرجل الضـاري الذي اعترض طريقه كان أباه، كما أنه لم يعلم أن الملكـة التي تزوجها عقب ذلك كانت أمه. ولكن ما أن كشف عن المحنة حتى قبل، كذات بطولية، كل النتائج المترتبة على عمله الأول، وكفر عن قتل أبيه وزواجه من أمه» (٢٢).

«إن التماسك المعتمد على ذاتـه ومجموعية الشخصية البطـولية لا يرغب في المشاركـة في الذنب، ولا

يعرف شيئًا عن هذا التعارض بين النوايا الذاتية، والاعمال والنتائج الموضوعية، بينما تأتي مضامين وتبعات الأحداث المعاصرة على نحو يحاول معه الجميع دفع كل الذنب بقدر الامكان عن أنفسهم. ورؤيتنا هي أكثر أخلاقية في هذا الصدد، من حيث أنه في العالم الاخلاقي يشكل الجانب الذاتي للمعرفة بالظروف والنوايا الحسنة عنصراً محوريًا في الحدث. غير أنه في العصر البطولي كان الفرد واحدا بصورة جوهرية، وكائنا ما كان ما هو موضوعي فقد كان وظل منتميًا اليه ان كان قد صدر عنه. ومن هنا فان الذات ترغب كذلك في ان تكون قد اتت كلية ووحدها ما فعلته».

ان تعليقات هيجل اللماحة توضع عرضًا كيف أن وجودية سارتر تحيي روح سوفوكليس البطولية، فالرجل هو أعماله وحياته، والقول بأن نوايا المرء أفضل من أعماله هو، بحسب ما يقول سارتر، مؤشر لسوء الطوية. وبينما يبدو أنه من قبيل التعسف على نحو غير انساني أن نحكم على الآخرين بهذه الطريقة، فاننا نميل الى الاعجاب بأولئك الذين ينظرون الى أنفسهم على هذا النحو.

يشير هذا المعيار المزدوج الى بعض الخلط. فتمييزنا بين الذنب التراجيدي والخطأ الاخلاقي لا يمضي قدمًا بما فيه الكفاية. وكلمة ذنب guilt ليست هي الكلمة الصحيحة، حيث مشاعر الذنب ليست شيئًا ملائماً. ونحن لا نعجب حقًا بأولئك الذين يكنون مثل هذه المشاعر في مواقف لا يوجه فيها اللوم اليهم. و «الكلمة الدقيقة» ليست الذنب التراجيدي، وانما المسئولية التراجيدية tragic re-sponsibitity، ذلك ان المسئولية شأن الفخر، هي شيء يمكن للمرء أن يستشعره.

ليس من المعقول بشكل خاص أن يفخر المرء بكونه اميركيًا او أثينيًا او اوديبياً، واذا ما اتخذ ذلك شكل المباهاة فانه يغدو شيئًا كريهًا، كما أنه ليس من المعقول بصورة محدودة أن يتحمل المرء مسئولية كونه أميركيًا او أثينيًا أو أوديبياً، واذا ما اتخذ ذلك شكل الذوبان في مشاعر الذنب فانه يكون شيئًا عصابيًا. لكن الفخر يمكن ان يعني أننا نقبل معايير رفيعة ونحس بان السلوك والمنجزات التي يعتمدها الآخرون أشياء تبعث على الشعور بالرضا لن تكون كافية بالنسبة لنا. وبالمثل فان المسئولية يمكن ان تكون متحررة من مشاعر الذنب، ويمكن أن تعني أننا نحدد مجال تحركنا. هكذا فان الفخر والمسئولية يمكن ان يكونا متجهين الى المستقبل، واذا صح التعبير، جانبين لرؤية واحدة.

وعودة الى هيجل نقول إنه لم تكن له «نظرية في التراجيديا». لقد جلب الى مناقشة التراجيديا الاغريقية مفهومي الصدام التراجيدي و«المعاناة التراجيدية حقًا»، وأشار الى ان الأبطال بمعنى ما قد جلبوا المعاناة على أنفسهم، وكانوا مذنبين، وتقبلوا ذنبهم. وتلقي هذه الافكار الضوء على العديد من أفضل التراجيديات الاغريقية، لكن التراجيديات الاغريقية ليست كلها مبنية حول صدام تراجيدي، وليست كل المعاناة في التراجيديا الاغريقية «تراجيدية حقًا» بالمعنى الذي قصده هيجل، ولم يتقبل الابطال كلهم ذنبهم على نحو ما فعل اوديب في «اوديب ملكا» وعلى نحو ما ربما ظن هيجل ـ في مجافاة للصواب ـ أن أنتيجونا قد فعلت (٢٣). لقد قبلت ديانيرا ذنبها، لكن إلكترا وفيلوكتيتيس ينظران الى

نفسيهما باعتبارهما يتعذبان دونما ذنب اقترفاه. ووفقًا لما يقوله هيجل فان معاناتهما ليست «تراجيدية حقًا». ولسوف ينكر العديد من الكتاب المحدثين تحت تأثير هيجل حقًا انهما شخصيتان تراجيديتان على الاطلاق (سنعود الى هذه النقطة في المبحث ٦٠ من هذا الكتاب) وأخيرًا فان هيجل لا يميز بحدة على نحو ما سنفعل بين المسئولية التراجيدية وبين الخطأ الاخلاقي.

ان عمى أوديب في النهاية، يتسم بالقوة على الصعيد الشعري، لأنه يبرز عماه الروحي حتى هذه النقطة. وكونه يفقأ عينيه يتفق مع موقفه الذهني النشط على امتداد المسرحية، وسوفوكليس لا يقدمه لنا بحسبانه ضحية، وألعوبة لآلهة عابثة، كما لو كان جلوسستر، وانما شخصية بطولية حتى النهاية. ومع ذلك فان أوديب لا يفقأ عينيه بعد أن يزن حياته، فيجد نفسه مذنبًا، ويقرر أن هذا هو العقاب المناسب، فشل هذه الرؤية للموضوع ستكون بعيدة عن مقاصد سوفوكليس تمامًا كما لو أن خدم لايوس هم الذين فقأوا عيني اوديب، على نحو ما حدث في مسرحية «اوديب» المفقودة ليوربيديس. فبطل سوفوكليس ليس مخلوقًا مثيرًا للاشفاق، يعاني من ظلم فادح ــ وبذا يكون سلفًا لشخصية فوتشيك ـ كما أننا لا نجد في نهاية المطاف أنه يستحق العقاب القاسي الذي حل به. وانما هو يدرك فجأة ان الملك الذي يبحث عن قاتله بعد أن صب عليه اللعنات انما قتلته يداه هو، وأنه قتل أباه وأن المرأة التي تزوجها وحملت أبناءه هي أمه، وأنه بالمضي قدمًا في التحقيق حتى النهاية قد دفعها الى الانتحار. ثم انتزع مشبكين من ثوبها وفقأ عينيه. وحينما يخرج من القصر ضريرًا فاننا لا نشعر بأن العدالة قد أخذت مجراها اخيرًا، وانما فإن هذه اللحظة يسكنها من الرعب ما لا تستطيع الكلمات الافصاح عنه. وعند هذا الموضع، فان موسيقى كارل اورف C. Orff المصاحبة للمسرحية تذكرنا بما أضافته موسيقى اسخيلوس وسوفوكليس الى التراجيديات التي نعرفها (٢٤). وفي النهاية يوضع الغضب الورع والعدالة القصاصية موضع التساؤل ويغدو التأثير هائلاً.

لا تسبر مفاهيم هيجل أغوار يأس أوديب. ومع ذلك فانها تقترب على نحو لا يجارى من روح التراجيديا الاغريقية، وبصورة تفوق ما فعله أفلاطون أو أرسطو، وهي تفوق كذلك مفاهيم شوبنهور وفلاسفة آخرين أحدث منه.

يتعين علينا قبل أن نترك هيجل لنعود الى الاهتمام الكامل بسوفوكليس أن نبرز السقطة القاتلة لمفهوم هيجل عن الصدام التراجيدي، لأن ذلك يساعدنا في التعليل للحقيقة القائلة بأن هذا المفهوم ينطبق بصورة أفضل على الشاعرين الأوفر حظًا من الفلسفة من انطباقه على سوفوكليس. فهيجل لا يفترض أنه في مثل هذه الصراعات يمكن العثور على بعض الخير عند الجانبين كليهما، وانما كذلك أن كلا الجانبين مبرر «بصورة متعادلة» (٢٠) وقد يكون الامر كذلك في المسرحيات التي قدمتها كنماذج من اسخيلوس ويوربيديس، ولكنه ليس كذلك على الاطلاق في حالة سوفوكليس.

(٤٣) اياس

لا تتضارب رؤيتي لسوفوكليس كشاعر لليأس البطولي مع مفاهيم هيجل ونيتشه عن اعماله فحسب، وانما كذلك مع صورة لا تزال تحظى بتقبل واسع النطاق عن سوفوكليس. غير أن هذه الصورة العتيقة لا تؤيدها تراجيديا واحدة من تراجيدياته التي بقيت لنا. ولقد بحثنا بالتفصيل «أوديب ملكًا» فدعنا الان نتأمل المسرحيات الست الأخرى بادئين بأقدمها وان لم تكن بالتأكيد افضلها؛ مسرحية «أياس».

من الجلي أن شخصية أياس عند سوفوكليس مستمدة من هوميروس (٢٦)، الذي لم يسرد علينا قصة موت اياس. وقد جعل سوفوكليس من اياس صورة لليأس البطولي ولم تكن البطولة شيئًا جديدًا، و«الالياذة» حافلة بها، و «الانسانية البطولية» ــ وهي الوصف الذي أطلقه باحث مبدع في الكلاسيكيات على رؤية سوفوكليس (٢٧) ـ تنطبق بصورة أفضل كثيرًا على اسخيلوس. وبرومثيوس وأورست يرفضان اليأس فتكتب لهما النجاة. ومن بين أبطال اسخيلوس الذين نعرفهم فان ثيوكليس وحده هو الذي يعرف اليأس، لكنه أشد بطولة من ان يكثر من الحديث عنه، فهو لا يعبر عنه الا في ثلاثة أبيات، تتسم بالروعة بقدر ما تتصف بالحدة:

لقد كف الآلهة عن الاكتراث بنا

والمنة الوحيدة التي يريدونها منا هي هلاكنا

فلم نتوقف لننزلق حيال مصيرنا القاسي؟ (٧٠٣ وما بعدها).

مرة واحدة يندلع اليأس عند اسخيلوس بعتو بركاني، وذلك في صرخات كساندرا المسعورة، لكنها امرأة غاب عنها عقلها، وليست بطلاً، وهي أبعد ما تكون عن ان تحظي بالكلمة الأخيرة، التي يتم ابقاؤها للترانيم البهيجة التي تنتهي بها الثلاثية.

من المعتاد النظر الى مسرحية «اياس» باعتبارها اقدم مسرحيات سوفوكليس المعروفة لنا، وأقلها نضجًا، وان نفضل عليها مسرحياته اللاحقة. لكن هذه المسرحية تضم مقاطع ذات جمال وقوة يستعصيان على التصديق، وتحدد واحدًا من أعظم ضروب التجديد في تاريخ التراجيديا، فقد كان أرسطو أول من وضع يأس البطل في صميم المسرحية، وشدد على تناهي التراجيديا.

هكذا فانه يعد أمرًا مطروحًا للمناقشة أن التراجيديا بالمعنى الحديث أو الشكسبيري قد صاغها في مبدأ الأمر سوفوكليس. فقد كان اسخيلوس لا يزال أقرب الى التقليد الملحمي وقد أبدع ثلاثيات كانت تنتهي عادة بأناشيد الفرح. ومن بين مسرحياته الباقية لنا، فان «سبعة ضد طيبة» وحدها تنتمي الى ثلاثية تنتهي بمحنة، لكن المرء لا يستطيع ان يصف تلك المسرحية بأنها نموذج للتراجيديا بالمعنى الضيق. وكان سوفوكليس هو أول من أبدع أعمالاً درامية قائمة بذاتها لا تعود فيها جهود الانسان في أفضل تجلياتها شيئًا كافيًا.

ان السـؤال عن هويـة أول من قام بهذا وبـذلك يمكن ان يكون تسليـة عبثية . ولكننـا حينما نواجـه بتطويـر جنس أدبي جديد فـاننا قد نفترض أن أحـاسيس الشاعر ورؤيتـه المميزة ستكشف عن ذاتها في المقام الأول في ارتحالاته الجريئة بعيداً عما سبقه اليه غيره .

ومسرحية «اياس» على العكس من ثلاثيات اسخيلوس الأخيرة، ليست مبنية على صراع تراجيدي محوري . واذا مـا كان المرء ملتـزمـاً بمفهـوم الصدام فـان بمقـدوره أن يجد شيئاً شبيهـاً بـه في المزاعم الاخلاقيـة التي يستشعرهـا اياس . وربما كان مـدينا لتكميسا ولطفلـه بأن يحيا ، لكنـه يحس أن المخرج الوحيد المشرف له هو الانتحار . والقضية لا يجري النقـاش بشأنها بالطريقة الا سخيلوسية ، وانما تحلق عبقرية سوفوكليس لأول مرة في محاولة لصياغة يأس اياس الذي لا قرار له شعراً .

ان الشعـر يفصح عن المبدع ، لكن العقـدة لا تفصح عنـه بعد . وتنقسم المسرحيـة الى فصلين ، وفي الفصل الثاني وحده ، الذي يبدأ بعد الانتحار ، يغدو الصدام جوهرياً . لكن هناك حقاً محدودا او ليس ثمة حق في جانب مينيللاوس واجاممنون المفعمين كرهـاً ، بينما يبدو اوديسيوس شخصية مثالية في هذه المسرحية مثلما هو شخصية مجردة من الاخلاق في مسرحية «فيلوكتيتيس» للشاعر نفسه .

تستمد الشخصيات الكبرى في مسرحيـة «اياس» ، وكذلك القضية التي تطـرحها من هوميروس . وفي النهاية فان البطل العظيم الذي سعى الى قتل الامراء الآخيين ـ هكتور عند هوميروس وأياس عند سوفوكليس ـ يمنح الحق في أن يدفن كالابطال . لكن «الالياذة» تبدأ بغضب أخيل الشديد وتنتهي بلين جانبه وإعادتـه جثة هكتور الى بريام . وعلى الرغم من ان «الالياذة» أطول فـان النهاية ترتبط عن كثب بالبداية . وغضب أخيل يوجه في البداية الى أجاممنون والآخيين ثم بمزيد من الضراوة ضد هكتور وفي النهـاية ينحسر هـذا الغضب . ولـو ان القصيدة انتهت قبـل ذلك لكان الحدث قـد تـرك ناقصـاً . وفي «اياس» وعلى الرغم من انها أقصر ، فـان الشاعر «يبدو» وكأن لديه موضـوعين ، وانه عالج اولاً وعلى نحو يستعصي على التجـاوز يأس أياس ، ثم تناول قضيـة اخرى تناولها هو نفسـه مرة اخرى وعـالجها بصورة قاطعة ومحددة في «انتيجونا» .

ان في المسرحية بالفعل ، وعلى الرغم من انها ليست آية من آيات إحكام بناء العقدة ، من الوحدة ما يفوق ما يـوحي به هذا التأمل ، فأوديسيوس يضم أطرافهـا معاً ، وطالما اننا نتجاهلـه فليس بوسعنا ان نتعمق في السبق الفلسفي لهذه التراجيديـا . انها المسرحية الوحيـدة الباقية من مسرحيات سـوفوكليس التي يظهـر فيهـا الـه أو الهة على خشبـة المسرح ، وقـد يبدو عنـد النظـرة الأولى ان الـربـة أثينـا يمكن استبعادها ، وهي لا تتبـدى لنا جوهرية ومهمـة ، كالارباب في «الصافحات» وثلاثيـة «بروميثيوس» . ولكي تحمي أثينا الرؤساء الاغـريق جعلت من اياس مجنوناً ومن هنا فانـه يقتل الاغنام بدلا من هؤلاء الرؤساء . وكما في «الالياذة» فان القصة ينزع عنها الطابع الميثولوجي عن طواعية : اذ يجن اياس بصورة مؤقتـه ، فهل نقول إذن إن ظهـور الربة أثينـا هو لمسة هـوميروسية تتفق مع التأثير الكبير لـلالياذة على

مسرحية «أياس»؟ .

لسوف يكـون أقرب الى دقـة الملاحظة أن نصف هـذه اللمسة بأنها لمسـة يوربيـديسية ــ قبل ظهور يـوربيديس يقينًـا ــ أو ان نعيد الى ذاكـرتنا الصـورة التي رسمتهـا كسانـدرا لأبـوللو، والتي رسمهـا بروميثيوس لزيوس، فموقف الشاعر أبعد مـا يكون عن ان يوصف بالورع بالصورة التقليدية. حيث ترغب الربـة أثينا في أن يرى اوديسيوس أياس في جنونـه لأنه ما من شيء أحلى من ان يضحك المرء من أعدائه! وهي لا تفهم السر في ان فكرة مشاهدة البطل الـذي ذهب عقله تملأ اوديسيوس رعبًا، فهو في نهاية المطـاف ما كان ليخشى ان يقف في مواجهـة أياس، لو أن هذا الأخير لم يكن قـد جن. ومن هنا فهي تصر على ما تريده. ثم تسائل اياس، الذي لا يستطيع رؤية أوديسيوس، وتستدرجه ليروي كيف أنه حينما قتل الرؤسـاء الاغريق الآخرين، ستبقى اوديسيوس وحـده، الذي يقول عنه انـه موجود في الخيمة الآن لكي يتم ضربه بـالسياط قبل قتله، وهي تجد هذا امـرًا مسليًا، بينما يفعم قلب أوديسيوس بالتعاطف والتراحم، وتذكره الربة مرة اخـرى بافتقار الانسان الشديد الى الأمن، وتختفي. وذلك هو المشهد الأول. وفي المشهـد الأخير يفوز اوديسيوس على أجاممنـون البغيض، حيث يلغي الأخير الأمر الذي سبق لـه اصداره بعدم دفن جثـة اياس، فيتم دفن هـذا الأخير كالابطال. ولـو أن المشهد الأول حذف او تم نزع طابعة الميثولوجي، فان سمـة من ابرز سمات هذه التراجيديا ستهدر، هي المفارقة بين افتقار الآلهة للانسانية وشهادة البشر. وسوفوكليس في أقـدم مسرحياته الباقية يتناول موضوع وحشية الأرباب، وذلك امر ليس بوسعنا ان نحير شيئًا حيـاله، لكن بمقدور الانسان أن يسمو الى ذرى رفيعة من النبل تجعل الأرباب يخجلـون من أنفسهم (٢٨)، وتراجيديـاته اللاحقـة تتناول بقوة تنـويعات في الموضوع نفسه.

(٤٤) أنتيجونا

لا يأتي هوميروس على ذكـر أنتيجونا، ونحن لا نعـرف معالجة سـابقة زمنيًا لقصتهـا. ويعتقد على أساس معقول أن المشهـد الأخير في «سبعة ضد طيبة» قـد أضافه شاعر آخـر في وقت لاحق، كان على الما بمسرحية «انتيجـونا» لسوفوكليس. ومن المؤكـد أن القصة التي تدور حول انها قـد حاولت دفن جثة أخيها متحدية بذلك سلطة كريون هي قصة قـديمة، ولكن يبدو أنه ما من شاعر اغريقي أبدع ما أبدعه سوفوكليس.

في الصياغة التي قـدمها يوربيديس، على سبيل المثـال، يبدو ان كريون قـد طلب من ابنه هيمون ان يقتل انتيجونا، لكنه يخفيهـا عن الانظار، وتنجب له ولدًا. وحينما يقبل هذا الابن بعـد سنوات طويلة الى طيبة، للمشاركة في الالعاب يتعـرفه كريون، عن طريق علامة تصاحب ميـلاد أبناء عائلته، فيأمر بـاعدام هيمـون وانتيجونـا. وعنـد هذا الموضع، يبـدو أن ديونيـزوس قـد تدخل في الأمـر، فتنتهي المسرحية نهايـة سعيدة. وفي صيـاغة لاحقـة لهذه الصياغـة، نجد أن ارملـة بولينيكيـس قد سـاعدت

انتيجـونا، فحكم عليهما معًـا بـالموت، لكن جيش ثيسيـوس يبادر الى انقـاذهـا. ومرة اخـرى تنتهي المسرحية نهاية سعيدة. (٣٠)

لم تكن التقاليد هي التي أملت عقدة سوفوكليس، وانما صاغها الشاعر كأداة لنقل تجربته في الحياة. وفي صياغته وحدها تبدو لنا انتيجونا اكثر نبلاً من الالهة، شأن اوديسيوس في «أياس»، فالالهة قساة، حريصون على الانتقام، وينقلون عبء ما اقترفـه الرجل الى أبنائه وأحفاده، ولا يبدون رحمة أو حبًا. وهم يقومون على نحو مقيت ومجرد من المعنى بانزال الهلاك بشابـة كانت حياتها بكاملها بؤسًا، ولكن شجاعتهـا لم يقوضها اليـأس العميق. فحينما يؤكد كـريون أن أعداء المدينـة ينبغي أن يكونـوا موضع كراهية ترد قائلة:

«للمشاركة، لا في الكراهية، وانما الحب ولدت» (٥٢٣) (٣١).

ونحن لا نعـرف شخصيـة واحـدة في الأدب اليـونـاني السـابق على ذلك تقترب على الاطـلاق من أنتيجـونـا، ففي «الاليـاذة» و«الاوديسـة» لا نجد امـرأة تتمتع بمكـانـة يمكن ان تقـارن بما تحظى بـه أنتيجونا. فأتوسا وكليتمنسترا اللتان أبـدعهما اسخيلوس هما ملكتان، والملكة الفارسية نبيلة، والمرأة التي قتلت أجاممنون لها ارادة من فـولاذ، لكن ما من واحدة منهما، ولا كسانـدرا ذات اللسان الذي لا يرحم، يمكن ان يقول المرء عنها إن نبلها يجعل الآلهة والرجال يخجلون من انفسهم.

وتعد انتيجونا الخلف الجدير بسلفه لبرومثيوس، أما كـريون فهو وريث زيوس الظالم الذي صوره اسخيلوس.

عـرضت «الأورستية» و «بـرومثيـوس» لأول مـرة حينما كان سـوفـوكليس لا يـزال بدوره يـدخل المسابقات، مثلتا قمة حياة اسخيلوس العملية وأنضج أعماله وأكثرها تأثيرًا، ولم يقدر لأحد التفوق في تجاوزهما حينما عكف سوفوكليس على نظم «انتيجونا» وقد بنيت الثـلاثيتان معًا حول صدام تراجيدي بأكثر مما نسجتا حول بطل واحد، ولكن حتى والأمر كذلك لم يحاول الشاعر أن يقسم تعاطفنا بصورة متساوية بين الجانبين، كما لم يشر الى أن أورست أو برومثيوس قد تعرض لسقطة أو أتى أمرًا إدًّا.

وقد صيغت «انتيجونا» في هذه الجوانب كافة على غرار روائع اسخيلوس، فالبطلة لا تعيبها شائبة، وتعاطفنـا لا يجرى تقسيمه بينهـا وبين كريون. ونحن لا نحبـه بأكثر ممـا نحب زيوس او كليتمنسترا. وعلى الرغم من ذلك فان هذه التراجيديا تعتمد على الافتراض القائل بأن مواقف اورست وبرومثيوس ليست مواقف صـائبة على نحو لا مـوضع للتساؤل معه، بينما المواقف التي يعـارضونها خاطئـة تمامًا. ففي كل حالة هناك مشكلة حقيقية، وبينما يحالف الصواب البطل أو البطلة في ضوء الموقف فان الموقف تراجيـدي، لأنه يتطلب انتهاكًا لادعـاء هام بحق ما كـان في ظل ظروف عادية يمكن ان يكـون ادعاء مبررًا.

لقد أدخل سوفوكليس على هـذا الإطار التجديد البارز ذاته وان الذي صـادفناه في «أياس» فقد نقل

يأس بطلته الى صميم الفعل أو الحدث، وشدد على التناهي المطلق للتراجيديا. وبينما تتم تبرئة أورست ويطلق سراح برومثيوس فان انتيجونا وهيمون ويوربيديس، شأن أياس، يقدمون على الانتحار.

ان انتيجونـا ـ وهي ليست في هـذا وحدهـا ـ تجعل من الصـورة التقليديـة لسوفـوكليس شيئًا مثيراً للسخرية. فما الـذي فعله اذن معظم الشراح بهذين التجديدين؟ لقـد تم أخذ الانتهاء بكارثـة باعتباره أمرًا مسلماً به، كما لو كان امراً معروفًا للكافة أن تلك هي الطريقة التي تنتهي بها التراجيديات، وتم الى حد كبير تجاهـل حقيقة ان ارسطو لم يـدرج مثل هـذه النهاية في تعـريفه للتراجيـديا جنبًا الى جنب مع تفضيله الصريح للنهايـات السعيدة في الفصل الرابع عشر من كتاب «فن الشعـر» وتتمثل وجهة النظر المقبـولة بصفـة عـامـة في ان التراجيديـا تنتهي بصـورة مأسـاويـة، على الرغم مـن وجود استثنـاء او استثنائين.

لقد جرى الى حد كبير تجاهـل اليأس الهائل الذي ينمو ويتسع نطاقه في «انتيجونـا» ـ والبطلة نفسها تتنـاول هـذا الموضـوع في الجملـة الأولى في المسرحيـة، وسرعــان مـا يشمل اليأس اسمينـا وهيمـون ويـوربيديس، وأخيراً كـريـون بدوره ــ وذلك كما لو كـان هـذا اليأس، يعتبر الى حد كبير شيئًـا مثيراً للحرج. اذ يسود الشعود بأنها ينبغي ان تمضي الى حتفهـا دونما خوف، فمن شأن ذلك ان يكون أقرب الى سوفوكليس وأكثر «توازنا» و «مرحًا».

وفي الحقيقـة ان الشعور يسـود بأن هذا المشهـد مثير للقلق، لأنه يتضـارب مع الصورة التي جـرى تلقيها لسـوفوكليس، ومع بعض الافتراضات الرائجـة عن التراجيديا. بل وقـد ذهب أ. س. برادلي بالفعل الى القول بأن هيجل قد تجاهل «شيئًا كان يجب أن يقر بأهميته على الفور، وأعني به الطريقة التي يجري بها تحمل المعانـاة. واذا ما اردنـا مثلاً متطرفًـا لأشرنا الى الألم العضـوي، فهذا الالم شيء وتحمل فيلوكتيتيس له شيء اخر. والتحمل النبيل للالم الذي يمزق الفؤاد هو مصدر جانب كبير من أفضل ما ينبغي ادراجه في التراجيديا» (٨١).

من المتعـذر الوصـول الى مثل أسـوأ من فيلـوكتيتيس (٣٢). فهـو في غمار المه يصرخ بصوت بـالغ الارتفاع، الى حـد أن هذا الى جـوار رائحة الجرح الكريهة كـان من الأسباب التي حـدت بالآخيين الى تركه في جزيرة مهجورة. لكننا لا يجري تجنيبنا صرخاته بأكثر مما نجنب الاستماع الى صرخات هرقل في «التراقيات» على الرغم من ان الصياغات الانجليزية القياسية تبذل أقصى ما في وسعها لتحقيق التوافق بين فيلوكتيتيس وبين الصورة التي رسمها برادلي (٣٣).

من المعتقـد بصورة ذائعـة أن الكـلاسيكيين من الاغـريق، في غمار كبحهم النبيل لجماح أنفسهم، لم يقـوموا بعـرض أكثـر الأحـداث افزاعـا على خشبـة المسرح، انما قامـوا بـدفع رسل ليحـدثونـا بهذه الاحداث. وبقي للفيلم اليوناني الذي أبدعه كاكويانيس والذي استمد أساسه من «الكترا» يوربيديس أن يقدم لنا على الشاشة الفضية في بدايتـه الكيفية التي قتل بها أجاممنون في الحمام. قد يبدو في لحظة كل

الرعب الكامن في جريمة تستعصى على الـوصف، ويتعين على الخيال استكمال تفاصيلها بهذه الطريقة حينًا، ويتلك حينًا آخر، مع الشعور الـدائم بأن الشمس ما كان لها أن تشرق على ما هو أفظع من ذلك الحدث الاسطوري، وتداعي هـذا كله أمام سلسلة متلاحقة من الصـور التي كان يمكن ان تستمد من مجلة أسبـوعية مصورة، كم هي تـافهة الفكرة القائلـة بأن جعل ممثل يتظاهر بقتل ممثل آخـر على خشبة المسرح ستكون أفظع وأكثر سيطرة على الاذهان من رؤى كسـاندرا! قد يساوي فيلم عظيم عددًا كبيرًا من الكلمات غير الملهمة، لكن خطابًـا ينظمه واحد من أبرز شعـراء العالم لا يحتمل أن يكون أقل تأثيرًا من الصورة البصرية لذلك الفعل على الخشبة.

ان سوفـوكليس يقدم لنـا في الغالب كلا من الصـور الشعرية والـواقعة نفسهـا على خشبة المسرح. فتصف أثينا جنون اياس، وأدويسيوس الباسل يحس بالفزع حيال احتمال رؤية الرجل في غمار جنونه، ثم نواجـه بالبطل الذي خـرج من إهاب عقلـه. وفي موضع لاحق يجري التعبير عن مشاعـره في شعر رائع، ثم نشاهد انتحاره.

في «التراقيـات» و«فيلوكتيتيس» نـواجـه كلا من الصـور الشعـرية لعـذابـات هرقل وفيلـوكتيتيس وصرخاتها التي لا تحتمل، ثم نسمع الصرخـات ذاتها. والنتيجة هي أبعد ما تكـون عما سيتوقعه المرء بعد ان يطالع ماتيو أرنولد اونيتشه او برادلي.

كـانت قـواعـد اللعبـة القـديمة تقتضي مشـاهـد تثير الـرحمة والفـزع، ولم تكن تتطلب لا الصـدام التراجيدي ولا ما أسماه هيجل« المعـاناة «التراجيدية حقًا». وذلك على الـرغم من ان هذين العنصرين مـوجودان في «أنتيجـونا» وكـان شعراء التراجيـديا أبعـد ما يكـونون عن أن يطلب منهم التـوافق مع مفاهيم برادلي عن الكيفية التي ينبغي بها تحمل المعاناة، فالفتور وكبح جماح النفس ليسا من شأن أبطال سوفوكليس. ولا نجد في أعمالـه هنة تحتاج الى أن نغتفرها له، وليس المشهـد الأخير لانتيجونا استثناء من هذه القاعدة.

انتيجونـا شابة في مطـالع العمر، وليست تيتان مثل بـرومثيوس، وحتى هكتور العظيم فـانه حينما واجه الموت على يـد أخيل، حاول الهرب، فـدار حول المدينـة سبع مرات قبل التـوقف وخوض غمار القتال. وقد جرؤت انتيجونا على الرغم من التهديدات كافة، على القيام بما اعتبرته صوابًا، لكن ذلك لا يجعل العذاب والموت أمـوراً لا أهمية لها، وهي تعرف ثمن مـا أقدمت عليه، وكـانت على استعداد لدفع هذا الثمن، لكنه ثمن باهظ، وسوفوكليس لا يوفر عليها ولا علينا العناء.

والأبيات التي جرى استنكارها في غالب الأحوال باعتبـارها ابياتًا مزعجة هي تلك التي تقول فيها أنتيجونا انها ما كانت لتتحدى القانون كي تدفن زوجا او طفلا، لانها كان يمكن ان تتزوج زوجًا آخر أو تلد طفلاً آخر، ولكن بما ان أبويها قد ماتا فلن يكون لها أخ آخر قط (٣٤) والطرح هنا غريب ـ وهو مستمد من هيرودتوس (٣: ١٩) ـ لكنه يناسب على نحـو بديع رسم شخصية البطلة. وقد أدخل هذا

المؤثر الى المشهد الأول حينما قالت انتيجونا لا سمينا :

لكنني سأدفنه بنفسي. كم هو جميل أن أموت بعد اجتراح ذلك ، أن أثوي الى جوار من أحب
بريئة في الجرم ذلك أني مدينة للموتى
بولاء أعظم امتداداً من الولاء للأحياء
وان أرقد هكذا الى الأبد. (٧١ وما بعدها)

ان قرارها لا تعجل به نظرية ، ومحاولاتها لتقديم أسباب ، كما يرد بين شرطتي الاعتراض في الأبيات السابقة ، وفي موضع لاحق في الأبيات موضع النزاع ، هي محاولات لإضفاء الطابع العقلاني ، وجهود للعثور على حجج لقرار اتخذ بصورة مستقلة تماماً عن الأسباب. انها شخصية بطولية ، لكن دافعها على الرغم من ذلك انساني على نحو عميق ، والبعض ، ولست من بينهم ، قد يصفون هذا الدافع بأنه مرضي. ولسوف نرى بعد قليل أن الأمر ذاته ينطبق على الكترا عند سوفوكليس.

يعد هذا واحداً من الاختلافات البارزة بين سوفوكليس والشاعرين التراجيديين الاثنيين العظيمين الآخرين. فلم يكن اسخيلوس يهتم على نحو يمكن مقارنته باهتمام سوفوكليس بابطاله باعتبارها مخلوقات بشرية فردية ، ولم يكن يكترث بالدوافع النفسية كثيراً. أما يوربيديس فقد استكشف البعد النفسي ببصيرة قاطعة ـ وفي بعض الأحيان باترة ومزعجة. وأشار على نحو ما كان حرياً بشاعر في القرن العشرين ان يفعل ، الى ان الكترا على سبيل المثال ، هي اقرب الى ان تكون مريضة منها الى ان تكون بطلة. وأما سوفوكليس فانه يرفض البديل مسرحية وراء الأخرى.

انتيجونا التي يقدمها سوفوكليس تحب بولينيكيس من كل قلبها. ولا ترغب كثيراً في مواصلة العيش بعد أن لقي حتفه ، وتكاد لا تستميلها رغبة هيمون في الزواج منها. لم يتعين على حب عادي للحياة والزواج والأطفال أن يملأ نفسها بالأمل؟ لقد كان أبوها في الوقت نفسه ابنا لأمها ، وكانت أمها هي كذلك جدتها. وكريون هو خالها وشقيق جدتها ، وهيمون هو ابنه. فلم تستدم لعنة زنا المحارم الجاثمة على العائلة؟ إنها تؤثر أن تجد السلام مع الموتى ، متوحدة مع أخيها ، الذي شاركها مصيرها التعس. وسوفوكليس لا يقصد الاشارة الى ان مثل هذه المشاعر تعني استبعاد النزعة البطولية ، وهو ينجح بصورة جيدة للغاية في إقرار نبل انتيجونا ، الى حد أنه حينما تطرح هذه الموضوعات مرة اخرى فيما هي ماضية الى حتفها فان العديد من القراء المحدثين يشعرون بالحرج.

من شأن المزيد من التفكير في دوافع انتيجونا ان يؤكد أن قرارها لم تدفع اليه أي نظرية. والافتراضات التي تصرفت انتيجونا انطلاقاً منها تترك بعيدة عن الوضوح. فما هو على وجه الدقة الأمر الذي كانت تعتقد أنه لا بد من القيام به من أجل اخيها ولماذا؟ ذلك هو السؤال الذي أثارت نوعيته اهتمام فقهاء علم اللغة المقارن.

إن أنتيجونا تطلب من أختها في بداية الأمر ، أن تساعدها في حمل الجثة بعيداً لدفنها (٤٣). وعقب

ذلك يبلغ الحارس كريون بأنه فيما غفلت عيون الحراس عن نثر «تراب ظامىء» على الجثة حيث تركت، ولكن لم يكن هناك أثر لأي معول. ولم تتكسر الأرض الصلبة، كما أنه لا أثر لعجلات. حقًا ان الجثة لم توضع في حفرة لكنها غطيت بالرمل تمامًا فحسب، كما لو كان احدهم قد أراد تجنب لعنة كريون، ولم يكن هناك أثر يدل على ان كلبًا قد دنا من الجثة، وان كان كريون يرغب في تركها للعقبان والكلاب (٢٤٥ وما بعدها). ويخرج الحارس، فينشد كريون انشودة تشير الى انقضاء عدة ساعات «سنناقش بداية هذه الانشودة في المبحث ٤٧ من هذا الكتاب». وما ان تنتهي الانشودة حتى يعود الحارس مع انتيجونا، ويوضح انه حينما عاد الى الجثة أزال الحراس الرمل عنها، وتركوها مجردة، لكن عاصفة رملية هبت عندئذ، وحينما كفت عن الهبوب شاهدوا أنتيجونا التي كانت تغطي الجثة مجدداً بقبضات من الرمل وتسكب عليها قرابين الخمر. وقد تساءل العديد من فقهاء اللغة في ظفر صائحين: لم هذا الدفن المزدوج؟.

يقتضي الأمر اما احتشاداً فكريًا أو جاذبية في الأسلوب كتلك التي يتمتع بها كيتو (٣٥) لاقناع القارىء بأن هذه العقدة تحفل بضروب التضارب والأطراف السائبة وأن حكم سي. م. باورا *C. Bowra ينطبق على أنتيجونا كذلك حيث يقول: «هناك افتقاد لليقين يحوم حول كل مسرحية من مسرحيات سوفوكليس تقريبًا... حول معنى الحدث او المسرحية بأسره» (٣٦) وضروب التضارب التي تبدو واضحة حينما يقرأ المرء ما كتبه الدارسون، تتبخر فيما هو يطالع التراجيديا مرة اخرى.

لم تكن انتيجونا قادرة وحدها على حمل الجثة بعيداً، وما كان بوسعها الا ان تغطيها بالرمل لحمايتها من الكلاب والعقبان وذلك اضطلاعًا بواجب الأخوة الملقى على كاهلها. وقد عادت بعد ساعات لإلقاء نظرة اخرى. ونحن نترك احراراً في تصور أنها أقبلت لترى ما اذا كانت قد نجحت في إبعاد الكلاب والعقبان من عدمه أو ما اذا كانت قد نسيت في استعجالها أن تسكب القرابين التقليدية في المرة الأولى. وعلى أية حال فان المعتقدات تظل مرة اخرى خارج الصورة. فهي فيما يبدو ليست لديها أية نظريات حول مصير الروح بعد الموت ونحن لا يطلب منا أن نتقبل هذه النظريات.

ان ما يدفع انتيجونا عند سوفوكليس الى القيام بما أتته هو طبيعتها وشخصيتها ومشاعرها وليس اللاهوت أو الفلسفة، فهي تحب أخاها، وتحس بأنه سيكون من قبيل التمرد على الولاء، والافتقار الى التقى والجبن أن تحجب عن جثمانه ضروب الاهتمام والتكريم التي تقتضيها التقاليد. ويفترض طوال الوقت انه لا موضع للتساؤل حول أن ما قامت به هو ما ينبغي للأخت أن تقوم به حيال أخيها لولا

---

* باورا: سير سيسيل موريس (١٨٩٨ ـ ١٩٧١) عمل اعتباراً من ١٩٢٢ زميلاً ثم منذ ١٩٣٨ حتى ١٩٧٠ عميداً لكلية ويدهام بجامعة اكسفورد. تأثر كثيرون به ومنهم كونولي وبيتجمان. قدم ترجمات وشروحات عديدة للأدب اليوناني ابرزها ترجمته لشعر بندار.

الحظر الـذي فرضـه كريون ودعمـه بالتهـديد بالقتل. ان روحهـا بطوليـة، وهي لا تتردد في أن تقول لكريون صراحة إنها على أية حال ستمـوت ان آجلاً أو عاجلاً، وانها اذا قدر لها أن تموت وشيكًا بسبب ما قـامت به، فذلك خير لها لأن حيـاتها كانت بؤسًا. وإنها كـانت ستجد في ترك جثـة أخيها بغير دفن مصدرًا للحزن، لكن ذلك لم يعد قائماً الآن (٤٦٠ ومـا بعدها). وبينما لا يعود حديثها المسهب الأخير على ذلك القدر من التحدي، فانه لا يزال يدفع الجوقة الى أن تقـارن روحها بعاصفة هوجاء لا يقهرها شيء (٩٢٩).

ليست هناك اشـارة الى أنها تحس بأن جهودهـا تذهب هبـاء وأنها تموت عبثا لأن الـوحوش ستلتهم الجثة في نهاية المطاف. وهـذه المسألة لا تثور بأكثر مما ثارت بالنسبة لأبطـال «الالياذة» الذين لا يحسون بأن مصارعهم مجردة من المعنى ما لم ينعقد لواء الفوز للجانب الـذي يتتمون اليه. لقد كان الخيار الذي واجهته وواجههم هـو أن يموتـوا في نبل أو أن يحيوا على نحـو وضيع. وكان الـرد واضحًا بـالنسبة لها ولأبطال سوفوكليس الآخرين ولرجال «الالياذة» ولـربما نأمل في أن يتذكرها الناس لما قامت به. فهي إذ تتحدى كريون تقول:

كيف كان بمقدوري أن أحقق مجدًا أعظم.

من دفن أخي ذاته؟ (٥٠٢)

وفيما يتعلق بمـوقف كريـون، فقد تجادل البـاحثون طـويلاً حـول اذا كان المرسـوم الذي أصـدره وتجاهلته انتيجونا أمرًا يفتقر للتقوى واذا كان كذلك فإلى أي حد يعد شأئنًا. وأشير الى أن افلاطون قد استحضر في كتابه «القوانين» (الذي كتب بعد قرن تقريبًا من نظم «انتيجونا» العقاب ذاته. لكن أمرين مماثلين يعدان أكثر أهميـة بما لا موضع معه للمقارنة: الجزء الأخير من مسرحية «أيـاس» لسوفوكليس نفسـه ومعـاملـة أخيل لجثة هكتـور. ولا يعـد كـريـون في «انتيجـونـا» مقيتًا وكـريهًا مثل أجـاممنـون ومينيللاوس في «أياس» ولكن حتى هذين فإنهما يتراجعان عن الحظر الذي فرضاه ويسمحان في النهاية بأن يدفـن أياس كالأبطـال، وكان جمهـور سوفـوكليس يعرف أن أخيل العظيم من الشهـامة ورحـابة الصدر بحيث يندم على معاملتـه الضاربة لجثة هكتور ويمنحها الـدفن المناسب. ومن الجلي أن موقف كريون الأوّلي كان مفهـومًا بما فيه الكفاية في ضوء السـوابق التي وقعت في هذا الشأن، ولكن الجمهور كان حريًا به أن يتوقع منه أن يتراجع، وهو ما يقوم به، ولكن بعد فوات الأوان.

عند هذه النقطة يغدو تضارب آخر مزعوم في العقدة أمرًا له أهميته. فحينما تحدّث أنتيجونا في المشهد الأول اختها بأمـر المرسوم الـذي يحظر دفن بولينيكيس، تقـول: ان من يجرؤ على انتهاك هـذا المرسوم سيعاقب بـالرجم حتى الموت. (٣١ ومـا بعدهـا) وفي موضع قـال: وحينما تسأل الجوقة كـريون عن العقاب الذي سيحل بأنتيجـونا فانه يرد بـأنه سيتم أخذها الى مكان بعيـد مهجور، الى كهف في احدى الصخور حيث تدفن حية مع مالا يقيم أودها من الطعام، وذلك لانقاذ المدينة من كل ذنب عن موتها.

وتلك هي نوعيـة التضارب الذي ذاع عليه صيت نقّـاد الكتاب المقدس الأكثر بروزًا، ولكـي يلاحظه المرء فانه ينبغي أن يكـون أكثر انتباهًا من معظم القـراء. ولكن لكي تثير انزعاجه فـانه يتعين أن يكون بعيدًا عن حدة الـذهن. ذلك ان هذه النقطة تضيف الكثير الى خصائص شخصية كـريون، فقد أصبح مقتنعًا بأن رجم هذه الشابة حتى الموت من شأنه ان يكون وصمة عار في جبين المدينة، وهو الأمر ذاته الذي تفترضه الجوّقة، ومن هنا فانها تسأله عن الكيفية التي ستلقى بها حتفها. وهو يتراجع عما كان قد عقد عليه العـزم أصلاً، ولكن بالنظر الى افتقـاره للقلب الكبير ولكونه شخصًا حقـودًا وعنيدًا كذلك فانه يفكر في حيلـة تضعه بوضاعتها، وما فيها من نفاق وازداوجيـة في الجانب المخفي، تمامًا بعد طول انتظار. وتلك لمسة شاعر مبدع في فنه، وليست سقطة تعرضت لها العقدة.

يبقى انتقاد واحد جاد للعقدة، فالمسرحية تستمر لما يـزيد على اربعمائة بيت بعد ترك انتيجونا لخشبة المسرح (في نهاية البيت ٩٤٢). وكريـون يتحدث بأكثر مما تتحدث هي٠ وقد سبق لنـا بالفعل ان بحثنا الاشارة الى أن كـريون لا بد، بناء على هـذا، أن يكون البطل، وقد رددنا على ذلك بـالقول بأن بعض التراجيديـات الاغريقيـة تتمحور حول صـدام لا حول بطل مفـرد. وعلى الرغم من ذلك فـانه ينبغي الاقرار بـأن «انتيجونا»، شـأن «أياس» ليست نمـوذجًا للبناء المحكـم (ينتحر أياس بعـد البيت ٨٦٥ وتستمر المسرحيـة على امتداد ٥٥٥ بيتًا آخر) وقـد نضيف أنه في «التراقيات» تغـادر ديانيرا التي تهيمن على الفصل الأول من التراجيديا خشبة المسرح بعد البيت ٨١٢ لكي تنتحر، أما هرقل الذي يعتبر عادة بطل المسرحية فانه لا يظهر الا عند البيت ٩٧٠ ـ وقد أدى دوْرى هرقل وديانيرا، ممثل واحد ـ وتنتهي التراجيديا بعـد البيت ١٢٧٨. وقد اطلق على هذه التراجيديات الثـلاث وصف «مسرحيات الدبتك» * diptych plays (٣٧)، ومن الـواضح أنها تثير بعض الشك في شهرة سـوفوكليس بـاعتباره في المقام الأول صانعًا مبدعًا يستحق الاعجاب أسـاسًا، بالنظر الى العقد التي أحكم نسجها. ويفاقم من الصعوبـة المطروحة هنـا أن مسرحية «فيلوكتيتيس» على الـرغم من أنها لا تنقسم الى فصلين، فانها تثير التساؤل حـول ما اذا كان نيـوتوليوس هـو البطل الحقيقي وليس فيلوكتيتيس، ويقترب بنـاء مسرحية سـوفوكليس الاخيرة على الـرغم من أن اوديب يهيمن عليها كليـة من أن يكون عمـلاً قائماً على تتـابع الأحداث.

بمقدور المرء التـوصل من هذه الحقائق الى العديـد من الاستنتاجات. ففي المقام الاول تبـدو شهرة سوفوكليس مضللـة في كل جوانبها على وجه التقـريب. وتحظى عقدتان فحسب من عقـده بالصفات التي اشتهر بها، وهما عقـدتا «أوديب ملكـا» و «الكترا». فهو يستحق الاعجـاب الذي أغـدق عليه، لكن هذا الاعجاب لا ينصرف الى الجانب الجدير به حقًا.

* الدبتك: تعني هـذه الكلمة أصلاً اللـوح المزدوج، والمقصود بها لوحـان من خشب أو معدن أو عاج، كان الاغريق والرومان يصلون ما بينهما بضرب من المفصلات ويكسون باطنهما بالشمع ثم يكتبون عليهما بقلم خاص. (هـ. م.)

تبقى مسألة ما اذا كان الافتقار الى البناء المحكم ينبغي أن يعد من قبيل الخطأ. والاجماع الشامل تقريبًا على أنه ينبغي أن يعتبر كذلك يقوم على الاقتناع الضمني، بأن جميع التراجيديات ينبغي ان تكون على غرار «أوديب ملكا» وهذا الافتراض هو موضع العديد من الاعتراضات.

في المقام الأول، فان من التساؤلات الجديرة بالطرح ذلك التساؤل الذي يدور حول عدد التراجيديات الباقية التي كتبت قبل «اوديب ملكا» والتي تماثلها عن كثب من حيث الشكل. والرد على هذا التساؤل مدهش. فليس هناك مسرحية واحدة لسوفوكليس أو اسخيلوس تماثلها على هذا النحو. غير أن ذلك لا يعني أن «اوديب ملكا» هي عمل بلا سابقة على الاطلاق.

من الأمور القابلة للمناقشة، وان لم ار احداً يناقشها قط، أن البطل التراجيدي يمثل احدى مساهمات يوربيديس الكبرى في هذا النوع الفني، وفي ثلاثيات اسخيلوس تهيمن شخصية واحدة في بعض الأحيان على مسرحية واحدة، ومن الأسماء التي ترد الى الذهن في هذا الصدد اتيوكليس وأورست بروميثيوس، ولكن حتى ذلك يعد أمرًا استثنائيًا. فالعمل ككل له نطاق أوسع كثيراً ويتناول صراعات هائلة تتجاوز عمراً مفرداً. وقد عاش بروميثيوس على امتداد ثلاثية بأسرها، وأمكن ان يوصف بأنه أول بطل تراجيدي، ولكن النهاية لم تكن بهيجة فحسب، وانما لم يكن بروميثيوس كائنًا بشريًا، ولم تدرس دوافعه على الصعيد النفسي، فضلاً عن ذلك وعلى الرغم من أنه لم يكن متحركًا، حيث كان مثبتًا في صخرة فان لـ «بروميثيوس أسيرًا» طابعًا حديثًا شأن «اوديب في كولونا» ولا يمكن النظر اليها بحسبانها نموذجًا للبناء الشامخ للعقدة يفوق كثيراً «انتيجونا». وربما كانت نوعية الوحدة التي يفتقدها كثير من النقاد في «انتيجونا» قد ادخلها لأول مرة يوربيديس، وأول مثال لها نعرفه هو «ميديا» التي كتبت بعد عقد من الزمان من نظم انتيجونا.

قد يقال رغم ذلك إن هذا النوع من المسرحيات أكثر شموخًا، على الأقل فيما يتعلق بالعقدة، وان المسرحيات الأولى قد تنتقد عن حق باعتبارها أدنى مرتبة، وبدائية، وان كان ذلك في هذا الجانب فحسب، وانه من المؤسف ان سوفوكليس ويوربيديس لم يتمسكا بهذا الشكل بعد أن توصلا اليه. وفي معرض الرد على هذا ينبغي ان يلاحظ أن «انتيجونا» لم تعد تبدو عملاً غريبًا، وانما في صحبة متميزة تتراوح بين «اجاممنون» الى «يوليوس قيصر». وواضعين ذلك موضع الاعتبار يتعين علينا ان نتساءل عما اذا كان أمرًا يدعو للأسف حقًا ان التراجيديات العظيمة ليست كلها من نوعية واحدة جرت صياغتها على غرار «ميديا» او «اوديب ملكا». وبالنسبة لي فانني سعيد بأن الشعراء التراجيديين الاثينيين العظام الثلاثة لم يواصلوا تكرار الصيغة ذاتها، واني لأحب «الطرواديات» و«انتيجونا» دون ان آخذ عليهما انهما مختلفتان.

لقد أبدينا اهتمامًا بمسرحية «انتيجونا» يفوق ما أبديناه بأي مسرحية اخرى باستثناء «اوديب ملكا» لكنها جديرة كل الجدارة بهذا الاهتمام. وقبل ان نفرغ منها، دعنا نواجه سؤالاً أخيرًا: هل البطلة

مجيدة على نحو ما قلنا حقًا؟ لقد جرى في الغالب انتقادها لرفضها بمزيد من التجهم طلب أختها بأن تشاركها في عقابها. وكبرياء الرفض الذي أبدته انتيجونا يتضارب بشدة مع المفهوم المسيحي القائل بأن الكبرياء خطيئة قاتلة. لكن شعور الاغريق حيال الكبرياء كان مختلفًا عن ذلك (٣٨).

انتيجونا ذات نفس عظيمة بالمعنى الذي قصده أرسطو باصطلاح ychiasmegalo p والروح التي تدفعها هي روح العصر البطولي، وقد كان العقاب الذي حل بها جزءًا من الفعل الذي اختارته، وقد رفضت أختها أن تختار. وهناك معنى تشعر به هي نفسها بأنها تستحق موتها وأنها قد اكتسبته، بينما لم يتحقق هذا بالنسبة لأسمينا. وما كان بروميثيوس ليحب أن يشاركه أحد في الصخرة التي شد وثاقه اليها، لم يقدر له أن يسرق النار من السماء، وما كان اوديب ليرغب في ان يشاركه خشبة المسرح فاعلان للشر حل العمى بساحتها. وثمة كبرياء في كلماته حينما يقول:

أدن مني، لا تخش شيئًا، يا قدري المشئوم

فما من أحد يمكنه احتمالك سواي. (١٤١٤)

إن الألم يستشعر باعتباره ألمًا والحزن بحسبانه حزنًا. غير أن هذين البطلين يدينان بهويتهما لاعمالهما ولعذاباتهما، وهما يشعران بأنها قد شكلت خلودهما الشخصي الى حد كبير ومجدهما.

وحتى حينما تكون التراجيديا مطلقة، كما هو الحال في العديد من تراجيديات سوفوكليس، فانها لا تكون ساحقة بصورة كلية. فشأن أبطال «الالياذة»، لا يمضي أبطال سوفوكليس الى حتفهم دون أن يتغنى بهم، ودون تذكرهم مشيرين الى الاحباط التام. ذلك أن يأسهم الشامخ يسجل في شعر ذي قوة نفاذه وقادرة على التجاوز.

(٤٥) «التراقيات و «الكترا»

في مسرحيات سوفوكليس الباقية يعد الألم المبرح واليأس جوهريين للغاية، الى حد أن المرء قد يفترض أنه ليس من الممكن تجاهلهما. وفي «التراقيات» (٣٩) يظل من الممكن أن نقارن يأس وهلاك ديانيرا بيأس وهلاك أياس وانتيجونا، ولكن الجزء الأخير من التراجيديا أشد فظاعة من أي شيء قدم قبل ذلك على خشبة المسرح.

إن موت هرقل بن زيوس يعرض علينا، والكل يعلم سواء أكانوا على الما بالميثولوجيا من عدمه بأنه كان مخلصًا فائقًا للبشر، رفع لدى موته الى مصاف الآلهة. وقد كانت الحساسية الاغريقية مختلفة للغاية عن حساسية القرن التاسع عشر، على سبيل المثال. وقد كان بمقدور أرسطو فانيس في «الضفادع» على سبيل المثال أن يقدم الإله العظيم ديونيزوس في صورة الجبان المخنث، وأن يدفع الجمهور الى الضحك على الاشارة، إلا أن الخوف قد بلغ منه مبلغًا عظيماً، بحيث أن أحشاءه قد تحركت، فسلح على نفسه، ولم يكن هناك اعتراض على ان يتم في المسرحيات الساخرة تقديم هرقل وقد تعتعه السكر. ولكن «التراقيات» لا تحمل أدنى شبه بالكوميديات او المسرحيات الساخرة،

والصورة التي يرسمها سوفوكليس لهرقل لا توحي بالتوقير او الهزء وإنما بالفزع.

لقد طلبت ديانيرا، زوجة البطل، في براءة تامة، وهي التي أخذ كرمها البالغ نحو خليلة هرقل الأسيرة بمجامع قلوبنا، من ليقاس أن يحمل ثوبًا الى هرقل، آملة في أن هذا الثوب سيستعيد لها حب زوجها. ولم تكن تدرك أن الرداء سيشعل ألسنة اللهب في جسم هرقل، ولكن حينما حدث ذلك فان هرقل «زأر في وجه التعس ليقاس الذي لا يحمل ذنب جريمتك على نحو ما يقول هيلوس لأمه» وطلب أن يعرف المؤامرة، وعندما احتج ليقاس المسكين بأنه بريء من الأمر كله، أمسك به هرقل، في غمار ألمه الحاد، من كاحله، وقذف به الى صخرة فنثر مخه (٧٧٢ وما بعدها). وتصغي ديانيرا في صمت الى استفزاز ولدها المقيت لها. ثم تغادر خشبة المسرح لتنتحر. ولكن ما أن يعلم هيلوس بأنها لم تكن تعتزم بحال الحاق أي أذى بهرقل حتى يعلن براءتها، شأن الجوقة، ويعود حبه لها الى قلبه. وليس من المدهش على الاطلاق ان يصب هرقل اللعنة عليها، ولكن حينما يبلغه هيلوس ببراءتها وانتحارها فانه يزأر قائلاً: «اللعنة! قبل ان تموت بيدي كما ينبغي»! (١١٣٣). ويواصل هيلوس الدفاع عنها، فلا يعود أحد يوجه اللوم لها الا هرقل. وهو يتصرف كالالهة الذين لا يكترثون، شأنهم في «أوديب ملكًا» سواء أكان ما فعل مقصودًا أم لم يكن. وهو لا يلفظ بكلمة اشفاق عليها، ولكنه يكيل كلمات الاشفاق لنفسه، وهو معنى بالطقس الذي يرغب في أن يؤديه هيلوس بأن يحرق أبيه، وهو لا يزال على قيد الحياة: فبمقتضى مرسوم الهي يتعين على هيلوس أن يصبح قاتلاً لأبيه، شأن أوديب، وان يتزوج خليلة ذلك الأب. وبعد أن يصدر هرقل هذه التعليمات يغدو حقًا متأهبًا لأن يعبده الناس بحسبانه ربًا.

ان تهكم سوفوكليس أمر معروف للكافة، ومرارة التهكم هنا لا يخففها شيء. وتغير هرقل من انسان الى اله لا يرد له ذكر، ولا تجرى مناقضته صراحة، وانما هو امر مفترض (٤٠)، ولا شيء يحول انتباهنا عن افتقار هرقل المطلق للتعاطف الانساني، اللهم الا الصرخات التي يطلقها في غمار ألمه المبرح (٤١) والمعرفة بأنه على العكس من ديانيرا النبيلة، سرعان ما سيرفع الى مصاف الآلهة لا تثير أي قدر من الارتياح. لقد جعله سوفوكليس بالغ القسوة، الى حد أن رفعه الى هذا المصاف المقرر مسبقًا بعد موته لا يبرر موقف الآلهة، وإنما الأمر على العكس من ذلك.

تعد اسطورة ورع سوفوكليس التقليدي (٤٢) شيئًا لا يمكن الدفاع عنه، تمامًا كالأسطورة التي تدور حول ابتهاجه ومرحه.

في «التراقيات» توجه الاتهامات الى زيوس صراحة من جانب هرقل أولاً (٩٩٣ وما بعدها) ثم من جانب هيلوس (١٠٢٢). اضافة الى ذلك فان التراجيديا تنتهي بخطاب يضع، صراحة، الرحمة الانسانية (syngomosyne: الكلمة غير مألوفة ولا ترد الا هذه المرة فحسب عند سوفوكليس) موضع المفارقة مع الافتقار الالهي للرحمة (agnomosyn)

ارفعوه عاليًا، أيها الاتباع، لتأخذكم بي رحمة كبرى
فيما أطيعه. هائلة هي ضراوة
الآلهة البادية في هذه الأحداث:
انهم يسببون الاحداث ويحبون أن ينادوا
بالآباء، فيما يطلعون من عليائهم على مثل هذا الألم المبرح
ورغم أن أحدًا لا يستطيع اكتناه المستقبل
فان ما هو قائم الآن هو البؤس لنا
والعار لهم
غير أن أقسى ما في الأمر يبقى لمن
يتعين عليه احتمال هذا الانتهاك الأعمى.
لا تتريثن، أيتها العذارى، ولا تبقين بجوار القصر
أقبلن لترين مصارع هائلة جديدة
آلامًا مبرحة لم يسبق لأحد قط أن عاناها
وما من شيء من هذا لم يأته زيوس. (٤٣)

اذا نظرنا نظرة سطحية الى مسرحيات سوفوكليس الثلاث الأخيرة، فاننا لن نجدها قريبة من هذه الفظاعة البالغة، فهي جميعها لا تنتهي بمحنة، والتراجيديتان الأخيرتان بالتحديد يعتقد الى حد كبير أنهما تظهران أن سوفوكليس كان على الأقل في سنواته الأخيرة مبتهجًا ومرحًا في نهاية المطاف. أما في حقيقة الأمر فان هذه المسرحيات أبعد ما تكون عن ذلك.

لقد صيغت «الكترا» سوفوكليس على غرار مسرحيته «انتيجونا». ولكي يرفع الشاعر بطلته الى المصاف التراجيدي فانه يجعل لها اختًا هي بمثابة العنصر الذي يظهر بالمغايرة حسن غيره، وكريسوثيميس، التي يقحمها سوفوكليس في هذه القصة تسلم بأن العدالة هي في صف الكترا، ولكنها تشدد على أن «القواعد ينبغي مراعاتها في كل شيء» (٣٣٩). فترد الكترا:

أترانا سنتوج بؤسنا بالجبن؟ (٣٥١).

وتهددها كريسوثيميس بما نتعرف فيه مصير أنتيجونا. فلو أن الكترا لم تتراجع.

سيرسلونك الى حيث لن ترى الشمس
الى سجن مظلم في مكان بعيد. (٣٨٠)

وتشير كريسوثيميس بضرورة الاذعان للقوى، فتدمدم إلكترا قائلة:

تزلفي ما شئت، فان كلماتك لا تناسب أساليبي (٣٩٧).

وتهيب الكترا بأختها أن تلقي بالهدايا التي أرسلتها أمهما مدفوعة بكابوس ألم بها، وان تشاركها بدلا

من ذلك في تقـديم مشابك شعـريها تكريماً لـ: «أحب الرجـال جميعًا، في هاديـس الآن، الأب الذي انجبنـا معًا». (٤٦٢) ويتم تـذكيرنا بتكـريم انتيجونـا لأخيهـا الميت. وسرعان مـا يصبح هذا المؤثـر جوهريًا في «الكترا» كذلك.

حينها تظهر كليتمنسترا على خشبة المسرح (٥١٦) تحتـدم بينها وبين ابنتها مناقشة حـامية الوطيس، القصد منها اظهار مـدى عدالة قضية الكترا، ومدى مجافاة قضية أمها للعـدالة. أما فيما يتعلق بتضحية أجاممنون بابنته ايفيجينا، فان الكترا تذكر أمهـا بأن اجاممنون كان قد قتل ايلاً ومن خلال التباهي الذي لا يتوخى الحذر ضايق ارتميس، ومن هنا فان هذه الربة حجبت الريح عن الاسطول اليوناني، فاضطر الملك الى التضحيـة بابنته «في ظـل كابح مـرير» (٥٧٥). وقصـة الايل الطويلـة، التي لا نجدهـا عند هـوميروس أو أسخيلـوس أو يـوربيـديس يتم تقـديمهـا لتبرئة الملك وتشـويـه العمل الـذي اقترفتـه كليتمنسترا.

تبتهل كليتمنسترا مختتمة حديثها:

أما عن أمالي، رغم اني الزم الصمت:

فأحسب أنك، كإله، ستحيط بها علماً (٦٥٧).

وفي التو يدخل خادم اورست العجوز حاملاً نبأ غير صحيح عن ملاقاة ولدها لمصرعه. والآن وقد بدا ان رغبتها الضارية قد تحققت فانها تسأل عن كيفيـة موت أورست، وعلى امتداد ما يزيد على ثمانين بيتًا نجد أنفسنا امام وصف هـوميروس لموته المزعوم في الالعاب الاوليمبية، وهي مفارقة تـاريخية جريئة حقًا. وتشمل هذه الصورة الملاحظة التالية:

ولكن حينها يخذله أحد الأرباب

فان أقوى الاقوياء، لا يملك فكاكًا (٦٩٦)

وهذا المعنـى للعنصر العصي على التنبؤ والـلاعقلاني في الحيـاة هو أمر جـوهري في رؤيـة سوفـوكليس للعالم، تمامًـا كما هو جوهـري في «الإلياذة»، فـافتقادنا لـلأمن هو افتقـار شديد، وربما يكـون في أشد حالاته حينما نحس أننا آمنون في سربنا.

ساورت الخشية الملكة ليلاً ونهارا من أن أورست قد يعود لكي يقتلها. أما الان فقد خلصت إلى أن تهديـدات إلكترا هي تهديدات جـوفـاء و«سأمضي أيامي في سـلام» (٧٨٢ ومـا بعدهـا). لكن إلكترا تتردى في هوة اليأس، على نحو ما جعل موت بولينيكيس انتيجونا تتردى في هذه الهوة عينها:

لقد أصبح الموت هبة

والبقاء أسى، وما عادت هناك رغبة في الحياة (٨٢١)

وتصل توجعـات إلكترا الى قمتها في صرختها التي تقـول فيها ان جثمان أخيها يتمدد في مكـان ما، دون ان ترعاه يداها «دونما دفن او نواح مني» (٨٦٩).

هنا تدخل كـريسوثيميس حاملة نبأ بقاء اورست على قيـد الحياة، وهي لا تثق بها يتردد من أقوال، فهي تحمل معها الدليل، فحينها أقبلت على قبر أبيها كانت الارض لا تزال مبللة من دفق الحليب الذي سكب عليها، وكانت هناك زهور، ثم وجدت خصلـة شعر اجتثت حديثًا، هي دون شك خصلة من شعـر أورست. لكن الكترا لا تثق في هـذا الاستـدلال، فتظل على تمام اليقين من ان اورست قـد لقى حتفه (٤٤).

ورغم ذلك، فـانها تعقد العـزم على التصرف بدونـه، بمسـاعدة أختهـا، فان لم يكن فـاعتهاداً على نفسها.

الآن فحسب تتكرس وضعيتها البطولية تمامًا، وبعـد حوارها العظيم مع اختها تستنتج الجوقة أنه لم يقدر لأحد قط أن يكون على مثل هذا القدر من النبل (١٠٨٠). وشأن أبطال سوفوكليس الآخرين لم يقصد بالكترا ان تكون «في منزلة بين منزلتين» وليست في الذروة من الفضل.

وسوفوكليس يعرف كيف ينتقل من اليأس الى يأس أشد عمقًا. فأورست يدخل المسرح حاملاً جرة لحفظ رمـاد الموتى، يـزعم أنها تضم رمـاد أورست. ويجد الشاعـر الكلمات التي يعبر بها عن عـذاب الكترا الذي لا طاقة لأحد به. ويستدعى هذا التصعيد للمعاناة المقارنة مع كساندرا و لير.

وعلى الرغم من ذلك، فـان المدى الذي يـذهب اليه في تقليد نفسـه، ومستخدمـًا المؤثرات ذاتها في مسرحيـات مختلفة، يظل مـدهشـًا، وبصفة خـاصـة حينها نتذكـر أننـا لا نعرف الا سبعـًا فحسب من تـراجيـديـاتـه التسعين، والابيـات ١٦٠ ــ ١١٧٠ و١٢٠٩ تبـدو على وجـه التقـريب مستعـارة من «انتيجونا». لكن كـلا المؤثرين نجدهما بالفعل في العـديد من تراجيديات سـوفوكليس الأخرى. وفي أولى هذه الفقرات تشكو الكترا من انها لم تلق حتفها على يد أخيها الميت، الذي ينبغي ان تتبعه الى العالم الآخر، وهي تتمنى ان تلقى حتفهـا فتسجى معه في مقبرة واحدة. ونحن نجد فكـرة قضاء الموتى على الاحياء لا في «انتيجونا» وحدها، وانما في «أياس» كـذلك، حيث ينتحر أياس بالقاء نفسه على السيف الذي سبـق للراحل هكتور أن أعطـاه اياه قبل هـلاكه، وفي «التراقيـات» حيث يلقى هرقل حتفـه من خلال الهدية التي أعطـاها نيسوس المحتضر لديـانيرا وفي «اوديب ملكًا» حيث يقضي الأب الهالك على ابنه الملك. (٤٤ أ).

وحزن الكترا ازاء فكرة أنه لم يسمح لها بدفن أخيهـا على النحو الذي يليق به (على سبيل المثال البيت ١٢٠٩) ـ وهـو موضـوع أقحم دونها مسوغ على نحـو ما في هـذه المسرحية ــ له ما يماثلـه عن كثب في «أياس» و «انتيجونا» وفي كل من هاتين المسرحيتين فان دفن الأخ هو مناط النزاع. وفي «التراقيات» لا يبدي هرقل اهتمامًا أقل من ذلك بطقوسه الأخيرة. ومن العسير تصديق أن هذا المؤشر يضرب جذوره في «الالياذة» وحدها، حيث تهيمن ضروب التكريم المناسبة لجثماني باتروكلوس وهكتور على الأناشيد الأخيرة. لكن مصادره في نفس سوفوكليس وحياته تكمن فيما يتجاوز ما يطاله حديثنا.

يكشف أورست بالفعل عن هويتـه لإلكترا، ويحدثها بأن عليها الا تحذر أمها بأن ينـد عنها ما يشير الى فرحها.

واصلي اذن النواح على محنتنا المدعاه،
فاذا ما قدر لنا الفوز فان بمقدورنا
ان نبتهج ونضحك ما طاب لنا (١٢٩٨ وما بعدها)

واذا استنفد انفعالنا في التعاطف مع يأس الكترا، فربما لا نستطيع ادراك مدى بعد هذه الأبيات عن البهجة. ولكن فلنتصـور الصدمة التي ربما أصيب بها اسخيلـوس حيال فكرة أن الأبنـاء «سيبتهجون ويضحكون ما طـاب لهم» بعد قتل امهم. وقد اقتضى الأمر ابداع واحد من أعظم شعـراء العالم لرفع هذه الفكرة فوق مستوى قصص الرعب، ويعد رد الكترا على أورست هنا ردًا رائعًا. (١٣٠١).

ثم يخرج بيداجوجوس خادم اورست العجـوز ومربيه من القصر ويهيب بأورست أن يدخل القصر ويقوم بما عقد العـزم عليه الآن. وعندما تصرخ كليتمنسترا: « هـا قد طعنت! تصيح إلكترا بأورست قائلةإطعن إن استطعت ثانية» (١٤١٥)

يختلف سوفـوكليس عن اسخيلوس ويوربيـديس في جعل الأم تلقى حتفها قبل ايجيستـوس، وهو يخاطر بجعل قتل الطاغية يبدو هبوطًا مفـاجئًا من الذروة. وبمقدورنا أن نتصور الجمهور الاصلي وقد استبد به الفضول عند هذا الموضع، وراح يتساءل عن الكيفية التي سيحل بها الشاعر هذه المشكلة.

يسأل ايجيستوس عن القادمين الجدد الذين يود الترحيب بهم، فترد عليه الكترا قائلة: «في الداخل، فقـد وجدوا الطـريق الى قلب مضيفتهم» (٤٥) هل حملـوا انباء عن مـوت اورست حقًا؟ «نعم، لقـد أبـدى لنـا، ولم يكن الأمـر نبأ فحسب» (١٤٥٣) تجلب جثـة مدرجـة في كفنهـا من القصر الى خشبـة المسرح، ويتسـاءل ايجيستوس الـذي يقف عنـد رأس الجثـة عما اذا كانت كليتمنسترا في القصر، لأنـه يرغب في ان تشاركـه زوجته الظفر المتمثل في رؤية الميت الذي أقسم على قتلهما. «انها شـديدة القرب منك، فلا تبحث عنها بعيدًا! » (١٤٧٤). يكشف الملك الكفن عن الـوجه فيتعرف زوجته، ثم يقتاد الى الـداخل ليلقى حتفـه في البقعـة ذاتها التي قتل فيهـا أجـاممنون. وفي الأبيـات الثـلاثـة الأخيرة من المسرحية تعلن الجوقة استرداد الحرية.

الى أي حد تسـاير افكـار الفلاسفـة الاربعة الذين بحثنـاهم «إلكترا» سوفـوكليس؟ ربما كان حـريًا بأفلاطـون أن يأتي على ذكر هذه المسرحية، بـاعتبارها مثالاً فظيعًـا على نوعية الافتقار لـلأخلاق الذي ينشره شعراء التراجيـديا. ومن الـواضح ان هذه المسرحيـة، على العكس من «الاورستيـة» وعلى نحو يفوق كثيرًا مسرحيـات «أياس» او «انتيجـونا» أو «التراقيـات» أو «فيلوكتيتيس» لسـوفوكليـس تدور حول بطل واحد، ولكننا اذا ما سايرنا أقوال أرسطو لأشرنا الى أن البطلة لم تتعرض لخطأ أو سقطة وأن سوفوكليس لم يجعل لها خطأ تـراجيديا، كما أنها من منظوره ليست مذنبة بـارتكاب أي خطأ تراجيدي

والصراع التراجيـدي الهيجلي بين الخير والخير كـامن في صلب الأسطـورة، ة لكن سـوفـوكليس لا يؤججـه، بل الأمر على العكس من ذلك، فهـو يبذل أقصى مـا في وسعه لاقناعنـا بأن الكترا على حق تمامًـا وأن كليتمنستر ا ايجيستـوس يجافيهـا الحق تمامًـا. أمـا بـالنسبـة لنيتشـه فمن الجلي أن «الكترا» سوفوكليس ليست أكثر تراجيدية من «الكترا» يوربيديس، كما انها ليست أقل تفاؤلاً، بل انها لا تنتهي «على نحو سيء» ولا يقتضي الأمر وجود مخلص للحيلـولة دون نهاية فاجعة، فالنزعـة البطولية تسود، والاخيار ينتصرون على الاشرار وتنتزع الحرية انتزاعًا.

ان مـا يجعل المسرحيـة عملاً تـراجيـديـاً على الرغم من هـذا كلـه هـو أنها، شأن كل تـراجيديـات اسخيلوس وسوفوكليس الباقية، تقدم على خشبة المسرح قدرًا هائلاً من المعاناة بالغة الحدة والعمق الى حد أن نهاية جادة، لا بهيجة، هي وحدها التي تستطيـع محو هذا القدر من المعاناة من أذهاننا. وكما أن معاناة كساندرا لا تنسى فان عذاب الكترا يلازمنا ليذكرنا بالجانب المظلم من الوجود.

تتغنى «الكترا» سوفـوكليس بإنسان تنتصر شخصيته وشجـاعته على المعاناة في صـورتها القصوى. والبطلـة واختها لا تختلفـان حـول ما هـو حق، لكن الكترا، على العكس من كـريسـوثيميس، تتمتع بـالجسـارة للتحرك في مـواجهـة كل الظـروف وهي تشبه في هـذا الجانب، وفي العـديـد من الجوانب الأخرى «انتيجـونا» ولكن مناقشـات الادعاءات الاخلاقيـة المتضاربة لا تتكـافأ مع مناقشات كـريون وانتيجونا، وتبدو الكترا معنيـة بالبرهنة على ان الانسان الذي يجمع بين الحساسيـة العميقة والشجاعة المفعمة بالتحدي هو مخلوق نبيل على نحو سام جدير بالاعجاب المفعم بالتوقير، حتى وان كان جانب من التفكير النقدي في الدافع الـذي يحركها يوحى بأنها كانت تحب أباها حـد العبادة وتزدري أمها. في البداية تلومها الجوقة لإغراقها في الاشفاق على نفسها، ولكن هذا لا يقلل من مكانتها بحال، وانما هو يوضح لنا كيف انها تعالت على ضعفها الذي طفا على السطح في بداية الأمر.

تلقى مسرحية «انتيجونا» بصـورة شاملة تقديرًا يفوق مـا تلقاه «الكترا» بسبب صراعها التراجيدي وأهميتها الاخـلاقية. أمـا فيما يتعلق ببناء العقـدة، فربما يمكن اعتبـار أن «إلكترا» هي الأفضل، اذ لا تفوقها في إحكام بنائها الا «أوديب ملكًا» وحدها.

ومع ذلك، فإن المرء قـد يـذهـب إلى انتقـاد العقدة لأن يأس إلكترا الـذي يـوشك أن يستعصي على الاحتمال إنما يدفع اليه رفض أورست الطويل، على نحـو غير محتمل تمامًا لأن يكشف عن هويته. وبما أنه لم يرد له أن يكـون مفتقرًا الى الحساسية على نحو قاس، ازاء عذاب أختـه، فان العقدة لا تبدو ذات معنى يذكر في هذا الموضع. ويبدو أن خطة الشاعر وتنفيذه قد اختلفا، فأورست أريد له أن يبدو نبيلاً وجـديـرًا بتعـاطفنـا، لكن سلـوكـه ليس من النبل في شيء، بـل هـو على العكس من ذلك. ومن بين المسرحيات السبع التي اعتبرها القدمـاء أفضل أعمال سوفوكليس لا تقترب من الكمال الا مسرحيتين، هما «انتيجونا» و «أوديب ملكا».

(٤٦) «فيلوكتيتيس» و «أوديب في كولونا»

ربما كانت مسرحيتا «التراقيات و «الكترا» هما أقل مسرحيات سوفوكليس مرحاً. ومن المؤكد أن نهايتي عمليه التراجيديين الأخيرين أقل فظاعة، ولا يمكن، بالطبع، للباحثين أن يقصروا اهتمامهم على المشاهد الأخيرة فحسب، لكن ذلك لا يعني أن عليهم أن يقفوا وجهاً لوجه أمام اليأس. لقد ترك البعد الفلسفي لتراجيديات سوفوكليس الى حد بعيد دونما اكتشاف، بينما حظيت مشكلات أخرى، باهتمام لا يتناسب مع أهميتها. هكذا وجدت كل أنواع الصعوبات في عقدتي المسرحيتين الأخيرتين.

إذا أخذنا في الاعتبار أن الشاعر كان في السابعة والثمانين حينما نظم «فيلوكتيتيس» وفي التسعين حينما أكمل تراجيديته الأخيرة، فلن يكون من المدهش أن يكون هناك بعض ألوان التضارب، لكن الأمثلة التي تم ايرادها تبدو وقد استنبطت بصورة أكبر من ألوان التضارب المزعومة في «أنتيجونا».

على الرغم من أن كيتو أكثر حظاً من الفلسفة من معظم فقهاء علم اللغة المقارن، وهو يدعو سوفوكليس بالفعل بالفيلسوف، فان الفصول الطويلة التي عقدها حول «انتيجونا» و «فيلوكتيتس» في كتابه «الشكل والمعنى في الدراما» مخصصة بكاملها على وجه التقريب لتفسير ومناقشة الوان التضارب، ولو أن ذلك بنية نهائية قوامها اظهار أن نقاط التضارب تلك مقصودة وإثبات أن التراجيديات السوفوكليسية مختلفة للغاية عما كان يسلم به الكتّاب السابقون، الذين تناولوا هذا الموضوع، بمن فيهم كيتو نفسه، حينما كتب «التراجيديا الاغريقية».

يقال إن الصعوبة الكبرى في «فيلوكتيتيس» تدور حول مسألة ما إذا كان فيلوكتيتيس هو الذي تدعو الحاجة اليه لقهر طروادة أم قوسه وحده، واذ يطالع المرء تفسير كيتو الجذاب والضليع فانه يصبح مقتنعًا بأن العقدة اذا ما حكم عليها بالمعايير الحديثة وحدها لتبين لنا أنها حافلة بـ «المفارقات المنطقية» (يتواتر ورود المصطلحان «لا منطقي» و «مفارقة منطقية» باستمرار). غير أن المرء مع عودته الى النص يجد أن المشهد الأول لا يؤيد الصورة التي رسمها كيتو، وأن كل نقاط التضارب تعتمد على اساءة القراءة تلك.

يفترض كيتو (٩٧) أن نيوتوليموس يعلم عند البداية من أوديسبوس أن القوس وحده هو الذي تمس الحاجة إليه وليس صاحبه، لكن القارىء الذي لا يتحيز لجانب دون الآخر سيفترض يقينًا على وجه التقريب أن هذا التمييز لا يقنع نيوتولبوس، الذي من الواضح أنه يعتبر من الأمور المسلم بها أن كلا من فيلوكتيتيس وقوسه تمس الحاجة اليهما معًا. وكما يقول كيتو: «في البيت ٩١٥ يبلغ نيوتولبوس فيلوكتيتيس بأنه لا بد من قدومه الى طروادة والمساعدة في الاستيلاء عليها» لكن كيتو يضيف دونما مسوغ: «لانزال دونما تفسير للسر في أن نيوتوهيوس يعتقد هذا» (٩٨). وبمجرد ان نفترض أنه يعتقد ذلك لأن هذا هو ما فهمه منذ البداية فإن معظم نقاط «التضارب المنطقي» التالية تختفي بدورها، وسيكون امرًا مرهقًا ان نوضحها بالتفصيل (٤٦).

يتناول كيتو «أوديب في كولونا» في أقل من عشرة سطور، بعد أن خصص لها عشرين صفحة تقريبًا في كتابـه السابق زمنيًا الموسـوم بـ«التراجيديا الاغـريقية»، حيث يقارن هـذه المسرحية: بـ«ربـاعيات بيتهوفن الأخيرة» (٤٠٩) «إن المفـارقة المنطقية المتضمنـة في« أوديب في كولـونا» هي مفارقـة واضحة التعمـد» (ويقصد كيتـو أن سـوفـوكليس قد خطط معظم المفـارقـات المنطقيـة الواردة في المسرحيـات الأخرى. ويشير ميريديه Meridier (طبعة)بودية ص ١٤٩) إلى أنه في ٥: ٣٦٧ لم يكن لابني أوديب سلطة ملكية حينما تم نفي أوديب، وفي ٥: ٤٢٧ يفترض أنهما قـد وافقا على النفي، وفي ٥: ٥٩٩ يعد اتيـوكليس وبولينيكيس مسئـولين معـًا، وفي النهـاية ٥: ١٣٤ يعتبر بـولينيكيس وحـده هو المسئـول (٨٩).

والمفارقـة المنطقية مقصـودة، ولكن ليس من قبل الشاعـر. تقول اسمينا، بـداية، إنـه كانت ارادة الأخوين معًا أن يحكم كريون حتى لا تستمر اللعنة في تدنيس المدينة. وعقب ذلك يقول أوديب بمرارة إنهما لم يحركا أصبعًا من أجله، حينما طرد، وهو ابوهما، من المدينة. وفي الفقرة التالية، في مشهد لاحق يشكو أوديب لثيسيوس أنه طرد من أرضه Pros ton emautou spermaton على يد بذاري، أو رهطي، أو لحمي ودمي. وهذا الاصطلاح قد يشمل كذلك كريون الذي كان شقيق جوكاستا في نهاية المطاف، لكنه بالتأكيد يشمل ابنيه. ولو أنه فهم أن أوديب يقصدهما وحدهما لكانت مرارته قد مضت به الى المبالغة قليلاً طالما أنه لم يعد الآن يميز بين المجرم الرئيس ومساعديه. وعلى أية حال، فان مرارته تواصل التفـاقم الى ان تنفجر في النهاية في اللعنة التـي يصبها على رأس بوليكيس. وقد كانـت التقاليد المتعلقة باللعنة قديمة، وهي مفترضة، على سبيل المثال، في «سبعة ضد طيبة» لاسخيلوس، ولكن من الـواضح ان سوفـوكليس قـد أطلق لحريته العنـان فيما يتعلق بتفـاصيل اللعنـة الطويلـة في «اوديب في كولونا» وأوديب الذي يـدعه يستشعر غضبًا عارمًا لمجيء بولينيكيس وطلبه المسـاعدة في الوقت الذي يتربع فيه أخـوه اتيوكليس على سدة الحكم في طيبـة، والإعراب لبولينيكيس عن رغبته في غـزو المدينة بمساعدة حلفائه.

أيها التعس، حينما كنت تحوز الصولجان والعرش اللذين يحوزهما اخوك الآن في طيبة
طردتني، أنا أبوك
منفيًا، بلا وطن، تحدر به الحال لي هاتيك الاسمال
وحياله تنتحب الان. (١٣٥٤ وما بعدها)

ولا يتوقف أوديب في غمار غضبه الشديد ليوزع اللوم، وهو يبالغ في ذنب بولينيكيس حينما يزعم، عن غير حق، أنه طرد خلال تـولي بولنيكيس الملك لمدة عام. ولو أنه لم يكن قد فقـد سيطرته على نفسه من جراء غضبه وسخطـه الشديدين لقال على نحـو أكثر انصافًا: لماذا لم تأت الي وتـأخذك الشفقة بي حينما كان صـولجان الملك في يمينك؟ لماذا لم تطلب مني العودة؟ لماذا تتظـاهر بـالاكتراث بي الان وقد دعت

حاجتك الى مساعدتي؟

إن ما يعتبره كيتو «مفـارقات منطقية» مقصودة تقتضي تنقيحًـا للمواقف الثابتة حيـال التراجيديا لا يعدو أن يكون رسماً رائعاً للشخصية. فأوديب العجوز الـذي يصادفنا في مسرحية الشاعر الاخيرة لا يزال رجلاً يستسلم لنوبات الغضب الشديد، ولا يـزال الشاعر يعتقد أن الغضب الشديد يعمي البشر ويجعلهم ظالمين.

وأوديب العجوز في هذه المسرحية هو حقاً على الصعيد الأخـلاقي أبعد ما يكون عن الجاذبية. وهو لا يغير اتجاه المقارنة مع بطل «أوديب ملكـاً» ولا مع انتيجونا ولا نيوتولمبوس. وهـو يستدعي المقارنة مع شخصيات المتنقدين الآخرين الذين خصص سوفوكليس تراجيديات لهم: فيلوكتيتيس وهرقل.

مخلصو سوفوكليس الثلاثة هم نقيض المرح ذاتـه. ففلوكتيتيس لا يتراجع عن بغضه الوحشي. وما كان يمكن أن يكـون هناك أيسر من انهاء المسرحية التي تحمل اسمـه بجعله يرق قليلاً استجـابة لشرف نيوتـوهيوس الـذي لا يعرف أنصاف الحلـول. وعندئذ كـان يمكن للمسرحية أن تشبـه «ايفيجينيا في تاوريس» لجوته حيث يصل تأثـر الملك بشرفها وانسانيتها الى حد أنـه يسمح لها ولأورست بالرحيل. لكن سوفوكليس لم يكن جوته، ولم يكن يشبه كثيراً مـوزار الذي ينتهي عمله الموسوم بـ «الاختطاف من سيراجليو» بلمسة شهامة مماثلة، ولأن «فيلوكتيتيس» هو الغيظ مجسداً فإن الأمر يقتضي وجود مخلّص، هرقـل، لاصدار أمر بـأنه ينبغي أن يصبح مخلصّـا شعبه (٤٧). ونحن لا نجـده غير جدير بمثـل هذه الرسالة السامية، فكون المرء مخلصًا لا يتطلب أي شخصية أخـلاقية سامقة، على نحو ما يعرف هرقل سوفوكليس حق المعرفة.

هكذا، فـان تبعات النهـاية السعيـدة هي أبعد مـا تكون عن نهايـات اسخيلوس المظفـرة، وما من شخصية تستسلم، فالتراجيديا حتمية والمخلص الذي ينعقد له لواء الفوز يوضح تأثير يوربيديس على نحو لا يقل عن البطل الذي يرتدي الأسمال. ولا يعني هذا أننا ننتقل باتجاه النزعة العقلانية والتفاؤل، بل الامر على العكس من ذلك، فهنـاك المزيد منهما كليهما في «الصافحات» وربما كذلك في نهايـة ثلاثية «برومثيوس» وبـالاس أثينا في المسرحية الأخيرة من «الأورستية» تجسـد الحكمة وعبقرية مـدينة أثينا. ومن الـواضح أن هرقل لا يجسـد أيًا من هـذين الأمرين. وكـون فيلوكتيتيس يمضي الى طـروادة ليس بـالأمر الـذي ابتكره سـوفوكليس. وانما هـو جـزء من الأسطورة. ولكن الفكـرة القائلـة بأن شرف تيوتـوليموس المتميز قد جعل الهلاك بـالغ الحتمية الى حد أن معجـزة وحدها هي التي كان بمقـدورها الحيلولة دونه كانت تجديداً أدخله سوفوكليس.

أوديب في العمل الأخير لسـوفـوكليس حـانق مثل فيلـوكتيتيس، ومتصلب على نحـو غير انسـاني تقريبًـا. مثل هرقل، وشأنهما معًا حـافل بالرثـاء للذات تمامًا على نحو مـا هو عاجـز عن التعاطف مع معاناة الآخرين (٤٨). وغالبًا ما أشار الشراح الى أن النهاية هي مسيحية على وجه التقريب. وسيكون

مناسبًا بصـورة أكبر أن نشير الى أن التقليد الاغريقي الذي تنتمي اليـه «أوديب في كولونا» كـان له تأثير عميق على القصة المسيحية. فالبروتستانت الليبراليون والاخرون الذين تأثروا بالمعايير الأخلاقية بعد ـ المسيحية يرون في المسيح جـوهر الكمال الاخلاقي، وإما أنهم يلتمسـون ظروفًا مخففة بـالنسبة للعنات التي صبهـا على أعدائه وايمانـه الذي لا يخالجه الشـك بأن الجميع ما عـدا أتبـاعه سيلقـون صنوفـاً من العذاب الأبدي، وإما أنهم يعتقدون أن كل الفقـرات العديدة التي تسير في هذا الاتجاه ليست أصيلة، ما لم يكونوا، شأن ملايين المسيحيين اليوم، غير واعين بالكيفية التي تصور بها الاناجيل العديدة المسيح بالفعل.

إن فيلوكتيتيس سوفـوكليس يوازنه نيوتـولميوس الذي لا تبدو انسانيتـه وشرفه مذهلين فحسب في عمل ينتمي الى القرن الخامس قبل الميـلاد، وانما نادرًا ما نجد لـه مثيلاً في أدب أي عصر من العصور. ومثل هذا الاهتمام بالصدق مبهج ومفرح للغاية الى حد أن تأثير كراهية فيلوكتيتيس المظلمة يقترب من الجلاء والعتمة وكأنـه ايضاح لتـوزيع الضوء والظل. ويقـدم كرم ديانيرا البـالغ في «التراقيات» تبـايناً مماثـلاً مع افتقار هرقل للمشـاعر. وليست «أوديب في كـولونا» أشـد أعمال سوفوكليس مـرحًا وانما أعظمها قتامة، ولا يرجع ذلك فحسب الى الجوقة الكبرى التي يبدو أنها تعلن اللعنة المريرة التي يصبها الشاعر الطـاعن في السن على الحياة، وانما كذلك لأن اشفاق أوديب على نفسـه والضغينة التي ينطوي عليها وحقـده، كل ذلك يهيمن على المسرحية بأسرها دونما هـوادة. وحتى برومثيوس لا يعـد أحادي الذهن على هذا النحـو و «أوديب في كولونا» تبلغ مثلي «بـرومثيوس» في الطول (فهي أطول تـراجيديا اغريقية معروفة لنا) وتحدي الالهة والتعرض للالقاء في تارتاروس هما امران يختلفان تمام الاختلاف عن صب المرء للعنة على ولديه، والارتفاع الى مصاف الالهة عقب ذلك.

(٤٧) «النزعة الانسانية» عند سوفوكليس

عادة ما ينظر اولئك الـذين يدركون أن روح تراجيديات سوفوكليس هي أبعـد ما تكون عن الورع بالمعنى التقليـدي باعتباره شـاعراً ذا نزعة انسـانية. وهذا الـوصف هو من البعد عن الـدقة بحيث لا يستدعي الأمر أن نقوم بتخطئته، ما لم يمض المرء الى ربط النزعة الانسانية بالرؤية التي غالبا ما تنسب الى ســوفــوكليس وقــوامهــا: «عـديـدة هي العجـائب، ومـا مـن شيء أعجب من الانســان many, and non is more wonder ful than man wondors are ان البيـت الوارد في «انتيجونا»، والذي غالبًا ما اسيئت تـرجمته على هذا النحو، يقول شيئاً تماماً. فكلمة deina لا تعني عادة فحسب فظائع terrors او مخاطر dangers أو عذابات sufferings وليس عجائب won- ders بينما كلمــة deinos يمكـن أن تعني فظيـع terrible او خطر dangerous أو حاذق skilfull أو ماهر clever أو رائع marvelous او غريب strange او خارق للطبيعة un- canny، وانما الكلمة ذاتها ترد قبل هذا الموضع بتسعة أبيات (٣٢٣) حيث لا يمكن الا أن تعني ter-

rible فظيع . ولم يجد أي من المترجمين الانجليز الكبار لهذه التراجيديا كلمة تغني عن غيرها في المواضع الثلاثة . وتستخدم ترجمة شيكاغو بالفعل ثلاث كلمات مختلفة . وليس ما يضيع في غمار هذا كله مجرد صدى او موسيقى وإنما هو المعنى الذي قصده سوفوكليس .

ينبغي أن نكرس ، كمبدأ أولي من مبادىء التفسير والترجمة ، أن المرء اذا جوبه ببعض الشك فيما يتعلق بمعنى كلمة ما فإن عليه أن يدقق المواضع الأخرى التي ترد فيها هذه الكلمة في العمل نفسه ، إن لم يكن كل استخدامات الشاعر لها . وفي «انتيجونا» لا يحتاج المرء الا تدقيق قرابة اثني عشر بيتاً ، وفي كل مرة يجد أن المعنى المطلوب تؤديه الكلمتان terrible و terror . ولنضرب أمثلة محدودة ليس الا ، نشير الى «يعاني هذه الفظاعة « suffer this terror (٩٦) و «الانباء الفظيعة تعزز التأخير طويلاً »(٢٤٣ ذلك هو العذر الذي يتقدم به الحارس لعدم مجيئه قبل ذلك) ، «تهديدات فظيعة» (٤٠٨) والناس يستفظعون كريون (٦٩٠) (٤٩) ، وكريون يعتبر عمل أنتيجونا جريمة وجسارة فظيعة» (٩١٥) ، «فظاعة الجنون» . إن الفكرة القائلة بأن الاصطلاح الهام ينبغي أن يترجم باستمرار بالكلمة ذاتها تلقى الى حد بعيد سخرية من المترجمين الانجليز والاميركيين الذين يربطونها ، دونما مبرر وجيه ، بقصاصات الغش ، التي يستعين بها الطلاب الفاشلون ، لا بالشعر . غير أنه في الشعر على وجه الدقة يعد مفهوم الكلمات الدالة Leitworte الذي قال به مارتن بوبر M. Buber وفرانز روزيفنج F. Rosenzweig (وهو اصطلاح صاغاه على وزن النغمة الدالة Leitmotif) أكثر قابلية للتطبيق (٥٠) . وهو يناسب حقًا نمط تتبع الصور على امتداد القصائد الطوال . ولا معنى بالطبع لأخذ أول معنى يرد على الذهن واستخدامه حيثما ورد الاصطلاح ، ولكننا حينما نقرر الكيفية التي يترجم بها اصطلاح صعب ومحوري فاننا ينبغي ان نأخذ في الاعتبار عددًا كبيراً من الفقرات التي استخدم فيها الكاتب هذا الاصطلاح ، إن لم يكن كل هذه الفقرات . ولن يكون هناك طائل من وراء ترجمة كلمة عشر مرات بـ «فظيع» او «رهيب» لأن «عجيب» لا معنى لها . ثم جعل سوفوكليس يعلن أنه «عديدة هي عجائب الدنيا ولكن ما من شيء أعجب من الانسان» (٥١) .

من المؤكد أن المرء حينما يقرأ تراجيديات سوفوكليس لا يتكون لديه الانطباع بأن الشاعر يجد الانسان باعتباره كذلك عجيبًا للغاية . وانما عالم الشاعر ، بالأحرى ، تحكمه قوى لا تعرف الرحمة والبشر فيه غرباء بل ومخيفون .

تظل مشكلة ترجمة ذلك البيت الأول في أنشودة الجوقة بمسرحية «أنتيجونا» مشكلة شائكة ، وهي تزداد تفاقماً لأن السياق التالي يعدد انجازات الانسان ويشير الى أن بمقدوره أن يقهر البحر والأرض ، وإن لم يستطع التغلب على الموت . وبالرغم من ذلك فانه من قبيل الخطأ الفاضح أن نفترض أن الجوقة تصف الانسان بأنه عجيب ، وانها تعبر بذلك عن رأى الشاعر . فالبيت الأول غامض بشدة وهناك في السياق شيء تهكمي على نحو عميق فيما يتعلق بهذه الانشودة .

«عديدة هي الأمـور المرعبة، ولكن ما من شيء أكثر مدعاة للـرعب من الانسان» وهذه الترجمة تأتي أقرب كثيراً إلى المعنى من الترجمات القيـاسية، ومـا قصد سوفـوكليس تأكيده لنـا فيها يبدو هـو التباين العجيب بين مهارة الانسان المذهلـة وافتقاره المروع للحكمة. وليست الحيوانات والطيور بـالند الذي يصمد لنـا، ولكننا حينها نـواجه أقراننـا من البشر يحل الحزن بساحتنـا. ومن المؤكد ان بعض الـرجال والنساء جدير حقـًا بأعظم قدر من الاعجاب، وسوفوكليس يـواجهنا بعدد محدود من البشر يتمتعون بنبل فائق ليظهر لنا كيف أن فضائلهم ذاتها هـي التي أفضت بهم الى هلاك فظيع، والامر على ما تقول الجوقة في «أنتيجونا في موضع آخر: « لا تأتي العظمة أبداً الى الفانين مجردة من اللعنة» (٦١٣)

إذا لم يكن هناك شيء مرح أو بهيج أو ورع بالمعنى التقليـدي في هذا كله، فعلى الأقل «يعلم الجميع» ان تراجيـديات سـوفوكليس تتغنى بـ Sophrosyne أي الفضيلـة الاغـريقيـة العظيمـة التي تعني الاعتدال والتعقل وضبط النفس. ومن الغريـب أن سوفوكليس لا يستخدم هذا الاصطـلاح ولو مرة واحدة في مسرحياته الباقية لنا. اما يـوربيديس فقد استخدم هذا الاصطلاح، على الرغم من ان النقاد لا يزعمون أنه يعبر عن مثاله الأعلى. (٥٢)

يستخدم سوفوكليس ثلاثة اصطلاحات قريبة من هذا الاصطلاح بصورة نادرة، ويستخدم واحداً منهـا لمرة واحدة في احـدى المسرحيات التي تـدور حـول طيبة التي يسـود الاعتراف عامـة بأنها أعظم انجازاتـه. ففي «أوديب ملكـا» (٥٨٩) يحتج كريون قـائلاً إنه لا يـرغب في أن يصبح ملكاً، ومـا من رجل متعقل يرغب في أن يصبح ملكـاً. ولكن أتراه يقصـد ذلك؟ ألا يعبر بقوله هـذا عن مجرد صيغة مبتذلة؟

ان الفعل sophroneo يتم استخدامه كذلك في قبـل إلكترا (٣٠٧) التي تقول إنه ليس هناك مجال في حياتها لمثل هذا السلوك، وأعمالها المتزايدة في ابتعادها عن الاعتدال يجري التغني بها في موضع لاحق باعتبارها هي التي جلبت انتصار الحرية. وفي «فيلـوكتيتيس» (١٢٥٩) يسخر نيوتولمبوس من «تعقل» أوديسيوس الذي يؤثر عدم محاربته.

يستخدم فيلوكتيتيس نفسه الصفة Sophron (٣٠٤) حينما يشكـو من أن المتعقلين لا يجرون الى جوار جزيرته، ويستخدم ليقـاس هذه الصفة في «التراقيات» (٤٣٥) حينما يرغب في وقف ديانيرا التي شرعت في معرفة الحقيقة من الرسول، بقوله انه ليس من التعقل الحديث مع مثل هؤلاء الحمقى.

وباستثنـاء فقرتين عـابرتين وأقل أهمية في الكترا (٣٦٥ و ٤٦٥) لا يبقى أمـامنا الا «أيـاس»، وهنا تقول أثينـا، التي من الواضح ان الشاعـر لا يطابق بينها وبين نفسـه (١٣٢) ان الالهة يحبون المتعقلين. ويـوصي مينيللاوس الـذي يـوشك أن يكون وغـداً صريحاً البـاسل تيـوسر بأنه ينبغي عليـه التصرف باعتدال Sophronos(١٠٧٥). ويرد الفعل أربع مرات في «أياس» ويستخـدمه أياس نفسه مرتين، أولاً ليقول لتيكميسا بأن عليها أن تكون متعقلة وأن تكف عن تـوجيه الاسئلة اليه (٥٨٦) ثم ليتظاهر بأنه قد تعلم الاعتدال وأنـه سيصادق أولئك الذين هم أعداؤه، بينما هو في حقيقة الأمـر قد عقد النية

على الانتحار (٥٣). وفي موضع لاحق تهيب الجوقة بأجاممنون (١٢٥٦) ثم يهيب أجاممنون بتيوسر أن يكون متعقلاً (١٢٦٤).

إن ما يتغنى به سوفوكليس ليس sophrosyne ولا Sophronein ولا أولئك الذين هم soph-ron، على الرغم من أنه من المعقول، كما لاحظنا في نهاية تحليلنا لـ «أوديب ملكا» أن العديد من أولئك الذين شهدوا تراجيدياته قد خلصوا الى أن الاعتدال هو في نهاية المطاف خير الأمور وأن التميز أمر لا مردود لـه. وهناك ثبات ملحـوظ فيما يتغنى به سوفـوكليس. والصورة القاطعـة التحديد نجـدها في أبيات قلائل في مسرحيتـه الأخيرة، في انشودة الجوقة التي تعلن أنه «ما من شيء يفـوق ألا يولد المرء» وتبرر «أياس» وهي أقـدم المسرحيات الباقيـة لنا، نصف الاشارات الى التعقل والاعتـدال، لكن هذه المسرحية لا تضم اشـارة واحدة من هـذه الاشارات. كما ان البطل الـذي تصل مسرحية سـوفوكليس الأخيرة الى ذروتها في تمجيده لا يتعلم الاعتـدال. وغضبه يظل مستعصيًا على كبح الجماح أكثر من ذي قبل وكبرياؤه أشد جموحًا، وما يسمو به لا يتمثل في فضيلته او في أي من مناقبه الاخلاقية. وانما يتمثل ما يجسده الى درجة الكمال في سمة يشاركه فيها أياس وانتيجونا وأوديب نفسه في «أوديب ملكاً وهرقل وإلكترا وفيلـوكتيتيس، وهو أخـلاقياً لا يخرج عن اطـار المقـارنة مع انتيجـونا وديـانيرا أو أوديب في المسرحية الأولى، ولكن يبـدو أن التميز الأخلاقي يغـدو أقل أهمية بالنسبـة لسوفوكليس مع تقـدمه في العمر. وتشير الكتر وفيلوكتيتيس وأوديب الثاني إلى أنه يتغنى أكثر فأكثر بالقوة المفعمة بالتحدي التي رغم مـواجهتهـا بآلام قـاهـرة وعذاب وخيبـة لـلامـال ويأس غلاب فإنها تصمـد متألقـة في تحديها، واحتراقها واحترامها لذاتها وكبريائها.

ان المنفى الاعمى والمعـدم لا يستطيع حتى السير خطوات معـدودات دون الاتكاء على ابنتـه، وقد احتنه السنـوات. بؤس ربما لم تعـرف الدنيـا له نظيراً، ولكنـه يظل صامـداً كالصخـرة في ثقته بقـوته الروحية، يخدم أغراض الشاعر العجوز كمثال لما كان يعجب به أشد الاعجاب:

مثلما رأس برية شمالية تلطمها الأمواج
في الشتاء، ويعصف بها من كل الجهات،
على رأسه، كذلك، تنهال الفظائع
كالامواج تعصف به، دونما توقف.

لقد سبق أن أشير الى أن سوفوكليس قـد انتقل، إذا ما صح التعبير، من «الالياذة» الى «الاوديسة»، بقدر ما تعد «الأوديسـة» مثال الـ tlemosyne التي يتضمن معناها «التحمل، الشجـاعة، المهارة، ضبط النفس». وعلى الرغم من كل جاذبيـة هذه المقارنة (٥٤). فإنها بالنسبة لي تبـدو مضللة للغاية. فاوديسيوس بذكـائه اللماح وفضوله الهائل هو تجسيد للنزوع للحركـة» بينما أبطال سوفوكليس الأوائل والمتأخرون كذلك لهم سمة صامدة كـالصخرة تستعصي على الحركة، وأشدهم في هذا الصدد البطلان الاخيران، أي فيلوكتيتس وأوديب في كولونا.

إن الفارق موضع النقاش هنا ينساب عميقاً. وفي اعتقـادي أنه ما من شيء أكثر ضلالاً من الاشارة الى ان بطولـة سوفوكليس تـزداد انسانية في أعمالـه الأخيرة، وانها تعلن «تأكيدا للحيـاة بدلا من الموت كوسيلة للكشف عن الالهي في الانسان» (٥٥). فالكترا وفيلـوكتيتيس وأوديب في المسرحية الثانية هم أقل انسانيـة بكثير من انتيجونا وأوديب في المسرحيـة الاولى. وحينما عاد الشاعـر وهو في التسعين من العمر إلى أوديب مرة أخرى فـربما كان قد ساوره الشعور بأن عمره المديد ربما كـان لعنة صبت عليه هو

نفسه، ولكنه رغم ذلك قد يتحول الى بركة تحل بمدينة أثينا.

لم يكن مبتهجاً، على الرغم من انه ربما كان رجلاً حسن المظهر، كريماً مسالماً، ولم تكن به حاجة الى أن يحول إدراكه لفظائع هذا العالم الى غيظ وسخط وضغينة ونزعة كلبية وحشية، وانما صب هذا الادراك شعراً، ولم ينظم ما ئة وعشرين مسرحية فحسب الى جوار موسيقاها، وانما أخرج هذه المسرحيات كذلك، وقام في سنواته الأولى بالتمثيل في عدد منها. وقد استمتع بالميزة الفريدة المتمثلة في التنافس بصورة مباشرة مع أعظم شاعرين تراجيديين في كل العصور، اذ تنافس حتى الأربعين من عمره مع اسخيلوس، وابتداء من الخمسينيات من عمره مع يوربيديس، وشأن جوته فقد حظي بتقدير بالغ من جانب معاصريه. وكون هذا التحبيذ الجماهيري المستمر له لم يخمد ببطء وهج فنه إنما يشير الى أن يأسه كان أكثر عمقاً من أن تقتله مثل هذه المهدئات. وعلى الرغم من ذلك فانه ما كان ليستطيع مقاومة التحول الى السياسي العجوز للمسرح والاتجاه الى التدني بمعاييره لولا وجود يوربيديس.

قبل موت سوفوكليس نفسه بأشهر قلائل، مات يوربيديس في منفاه بمقدونيا. وعلى الرغم من انه سرعان ما أصبح أكثر الشعراء التراجيديين شعبية، وعرضت أعماله ونقل عنها على نحو يفوق أعمال اسخيليوس وسوفوكليس، الا أنه كان وقتذاك لا يزال يلقى رفضاً وتعنتاً، بالنظر الى معارضته المريرة للديانة وأخلاقيات مواطنيه الاثينيين. وكان بوسع سوفوكليس، وهو في التسعين من عمره، أن يعود بذاكرته الى «فينيقيات» فرانيقوس التي عرضت في ٤٧٦ ق. م. حينما كان سوفوكليس في العشرين من عمره. وقد تغنت هذه المسرحية بانتصار سلاميس العظيم، وقد رعى ثيستوكليس الذي وقفت عبقريته وراء هذا الانتصار الجوقة. وبعد ذلك بأربع سنوات قدم اسخيلوس مسرحيته «الفرس» التي رعى فيها بركليز الشاب الجوقة. والان، حينما بلغ أثينا نبأ وفاة يوربيديس، قاد الشاعر العجوز جوقته الأخيرة في الموكب، وارتدوا ثياب الحداد تكريماً لمنافسه الذي قضى نحبه.

الفصل الثامن

يوربيديس ونيتشه وسارتر

(٤٨) دفاعاً عن يوربيديس

لم يقدر الشاعر من الطبقة الأولى أن يتعرض للتقليل من قيمته على نحو ما حدث ليوربيديس. وقد كان من سوء طالعه أن تسع عشرة من مسرحياته قد بقيت حتى وصلت إلى أيدينا، بالمقارنة بسبع مسرحيات لكل من اسخيلوس وسوفوكليس.

تمثل المسرحيات الباقية للشاعرين الأكبر سناً مختارات مما اعتبر أفضل مسرحياتها. وهناك من الاسباب ما يدعو الى الافتراض بأن معظم مسرحياتها المفقودة لم تكن أفضل من «الضارعات» أو «سبعة ضد طيبة» أو «أياس» إن كانت في مستواها. فدعنا نفترض أن اسخيلوس وسوفوكليس قد مثلت كل منهما اثنتا عشر مسرحية أخرى مماثلة، بينما لم يعرف يوربيديس لدينا الا من خلال «السيتيس» و «ميديا» و «هيبوليتوس» و«الطروداديات» و«الكترا» و«ايون» و«الباخوسيات» (١).

ينبغي تحديد الطبقة التي ينتمي اليها يوربيديس بين الشعراء، شأن سلفيه وكبار الشعراء الآخرين، بحسب أفضل أعماله. ويتعين كذلك أن نكون ممتنين له للنصيب الذي ساهم به في جعل أفضل مسرحيات سوفوكليس في نطاق الامكان. فكل مسرحيات سوفوكليس السبع الباقية لنا باستثناء اثنتين منها نظمت في اطار منافسة يوربيديس الذي يبدو تأثيره مذهلاً. لكن النقطة المهمة لا تتمثل في «التراقيات» و «فيلوكتيتيس» وغيرها حيث يبدو هذا التأثير واضحاً بقدر ما تتمثل في الحقيقة الأكثر أهمية بلا انتهاء والقائلة ان المنافس الشاب، الذي كان مجدداً عظيماً، قد حال بين الشاعر العجوز وبين التدني الى النظم الروتيني. فسوفوكليس يكرر نفسه كثيراً حتى في مسرحياته الموجودة بين أيدينا، وتتمثل الاعجوبة في أنه لم ينسخ نجاحاته ويقلدها بصورة أكبر في ضوء أن اربع مسرحيات أو خمس من مسرحياته السبع قد نظمت بعد تجاوزه السبعين من عمره. ولم تجبر منافسة يوربيديس ووجود شاعر عظيم ذي قدرات نقدية فائقة سوفوكليس على ألا يرضى الا بأفضل ما عنده، فحسب، وإنما كان يوربيديس كذلك واحداً من أكثر كتاب الدراما أصالة في كل العصور، وشكلت أفكاره الجديدة دافعاً للنشاط لا ينضب معينه.

هكذا فإن الاسطورة القائلة بأن التراجيديا قد ماتت على يدي يوربيديس هي على وجه التقريب الوجه الآخر للحقيقة، فواحدة من روائع سوفوكليس، وهي «انتيجونا» هي وحدها التي تسبق زمنيا تأثير يوربيديس. كما أن هذا التأثير لم يكن هو ما ظنه نيتشه حينما اتهم يوربيديس بالتفاؤل المناهض للتراجيديا. ولو أن هناك معنى يمكن به أن يكون اسخيلوس أبرز في تأليف التراجيديا من هوميروس وسوفوكليس أبرز من اسخيلوس لكان يوربيديس حقاً «أبرز الشعراء في تأليف التراجيديات» (٢).

والنقطة التي يطرحها نيتشه هنا واضحة، لكن الصواب يجافيها.

يذكرنا سقراط، البطل الجدلي للدراما الافلاطونية، بالطبيعة المنتمية الى أصل واحد وجوهر واحد للبطل اليوربيديسي، الذي يتعين عليه أن يدافع عن أفعاله بالحجج والحجج المضادة، وفي غمار هذه

العمليـة يغامـر غالبـاً بفقدان إشفـاقنـا التراجيدي ، فمن ذا الـذي يمكن ان يخطىء في ادراك العنصر التفاؤلي الذي ما ان يتغلغل في عمل تراجيدي حتى يتجاوز تدريجيـاً أقانيمة الديونيزوسية ، ويدفع هذا العمل قهراً وبالضرورة الى تـدمير الذات ، الى وثبة الموت نحو الدراما البورجـوازية . ولنتأمل في هذا الصدد أقوال سقراط السائرة : «الفضيلة هي المعرفة ، والانسان لا يقع في الخطيئة الا من جراء الجهل ، والسعيد هـو من يعتصم بحبل الفضيلة» ففي هذه الأشكال الثـلاثة للتفاؤل يكمن موت التراجيـديا . ذلك أن البطل الفاضل ينبغي أن يكون ضليعاً في الجدل ، ولا بد أن يكون هناك ارتباط ضروري وجلي بين الفضيلة والمعرفـة ، بين اليقين والاخلاق ، الان يتم التدني بـالعدالة التجاوزيـة عند اسخيلوس الى مبدأ «العدالة الشعرية» السطحي والمتغطرس بما يرتبط به من مخلِّص معتاد . (ميلاد التراجيديا ـ المبحث الرابع عشر) .

هنا تقلب العـلاقة بين يوربيـديس وسقراط وأفلاطـون الى عكسها ، ويساء تمامًـا فهم كل من أهمية الشاعر والبعد الفلسفي عنده ، وليس هنـاك دليل على أن يوربيديس كان تحت التأثير المهيمن لسقراط على نحو مـا ذهب نيتشه ، وهنـاك حشد من الأدلـة على أنه لم يقبل مقـولات سقراط التي يقـول عنها نيتشه : «في هذه الأشكال الثلاثة للتفاؤل يكمن موت التراجيديا» .

إننا نجد عند يوربيديس اهتمامًا شديدًا بالحجج والحجج المضادة ، ولكن ليس هناك أدنى سبب يبرر أن نعزو هذا الاهتمام الى تأثير سقراط ، فتأثير السفسطائيين كاف في هذا الصدد . كذلك يجب أن نتذكر كيف أننا نجد جانبًا يعتد به من هذا الاهتمام في «الصـافحات» وفي «انتيجونا» وأن نتذكر كيف أننا نجد جـانباً يعتمـد به من هـذا الاهتمام في «الصـافحات» وفي «انتيجـونا» وإن لم يكن الى المدى ذاتـه . وبينما تشتت مشاعرنا التراجيديـة وفرة التجليات الجدلية الباهرة في بعض تراجيديـات يوربيديس ، فان هذه الوفرة تصور عـادة لا جدوى العقل وعجزه عن الحيلولة دون وقوع المأسـاة (٣) . وفي هذه النقطة فإن اسخيلوس أكثر تفاؤلاً من يوربيديس .

يقول ارسطو إن يوربيديس قـد تعرض للانتقاد لزيادة النهايات التراجيدية عنـده بالمقارنة بالشعراء الآخرين (١٣ : ٥٣أ) . وكـونه لديه نهايـات تراجيديـة أكثر من اسخيلوس ليس بالأمـر المتعذر ، لكن المسرحيات التسع عشرة الباقية تقـدم بالفعل صورة مضللة عن الطريقة التي انتهت بها تـراجيدياته في غالبيتها . فمن بين المسرحيات السبع التي يوافق معظم النقاد على وصفها بأنها أفضل مسرحياته ، نجد أن اربع مسرحيـات تنتهي بمحنة . غير أن المسرحيتين الأقدم ، وهما «السيتيـس» و «ميديا» ليستـا أقل اهمية ، فـالمسرحية الأولى تنتهي نهاية سعيـدة ، لكنها قدمت كبديل لمسرحيـة ساخرة ، وبينما نجـد فيها مايثير الضحك من هرقل السكير ، فانها كانت دون شك وعلى نحو لا مجال معه للمقارنة أكثر تراجيدية من أي مسرحية ساخرة . والصورة التي تقدمها للملك هي أبعد ما تكون عن التفاؤل ، وهي تغدو أقل تفـاؤلاً اذا مـا أدركنـا أنها هجـوم كـاسح على رجـال ذلك العصر وكل العصـور . وزوجـة الملك ،

السيتيس، تنتمي الى المرتبـة ذاتها التي تنتمي اليهـا انتيجـونـا وديـانيرا، وتلقي بظلهـا على بطـلات يوربيديس التاليات، اللاتي يلقّين حتفهن من أجل الآخرين، وقلائل هم النقاد الذين يضعون موضع التساؤل تأثر ديـانيرا سوفوكليس بعمق بالسيتيس يـوربيديس. وأميتيوس بحاجة مـاسة الى أن يموت أحد من أجله والا لتعينّ عليـه ان يموت، وهو يتقبل بالترحيب تضحيـة زوجته بنفسها، ثم يحس بأن الآخـرين ينبغي أن يحزنـوا لفقدانـه زوجتـه. وهـرقل بالفعـل يعيدهـا من العـالم السفلي، ولكن من المتعذران نجـد أي تفاؤل في هذه المسرحيـة، فهي بالأحرى تـراجيكوميـديا مريـرة، وربما كانت أول تراجيكـوميديـا كتبت، ومن المحتمل تمامًا أن تكـون الأفضل. ومن المشكـوك فيه أن يكون أحـد قبل شكسبير قد كتب تراجيكوموديا تستحق المقارنة مع السيتيس.

تنتهي «ميديـا»، أقدم تراجيـديات يـوربيديس الباقيـة، بمكيدة machina، لكنهـا لا تنتهي بـ «عدالـة شعرية» فـالساحرة المنتصرة تطير مبتعدة دون أن يمسهـا احد بأذى بعد أن قتلت زوجـة بعلها الجديدة، وذبحت أطفالها الذين أنجبتهم هي له لأنهم مـن صلبه كذلك. أين الفضيلة؟ أين السعادة؟ أين التفاؤل؟ ومـا يجعل هذه المسرحية عمـلا عظيما، بغض النظر عن الشعـر، هو مرة اخـرى الهجوم الفاضح على قسوة قلوب الـرجال وفهم الشاعر المرهف لمشاعر المرأة، وتشـديده على أن المرأة البربرية حينما يساء اليها فـانها تتعذب على نحو لا يقل عن أي كائن بشري آخـر، والصورة التي رسمها للغيرة المفرطة، وهي الصورة التي ربما لم يسبقه اليها أحد. «وربما تظهر «التراقيات» لا تأثير «السيتس» (٤٣٨ ق. م) وحدها، وانما كذلك تأثير «ميديا» (٤٣١ ق. م.) بل وربما كذلك« هيبوليتوس» (٤٢٨ ق. م) وليس بمقدورنا التأكد مما اذا كان سوفوكليس قد قصد الرد على «فيورا» و «ميديا» للشاعر الاصغر سناً او ما اذا كـان يوربيديس قد أشعـرته بالاستفـزاز الصورة المثاليـة لديانيرا، فعقد العـزم على أن يوضح لأبناء أثينا الكيفية التي تشعر المرأة في اطارها حقًا بالغيرة. وأيا كان الامر فان المرء قد يذهب الى القول بأن سوفوكليس قد صور الناس على نحو ما ينبغي أن يكونوا، بينما صورهم يوربيديس على نحو ما هم عليه بالفعل. (٤)

لقد سبق لنا أن ناقشنا «هيوليتوس» و «الباخوسيات» (المبحث ٤٢ من هذا الكتاب)، ولا تتناسب هاتان المسرحيتان ولا «الطروادِيات» مع الصورة التي رسمهـا نيتشه لتفاؤل يوربيديس اللاتراجيدي. والنقطة المهمة هنا لا تتمثل في أن نيتشه كان مجرداً من البصيرة، فهو لم يكتب قط عن أي موضوع دون ان يشير الى شيء مثير للاهتمام. والاستثناء ات القليلة تشكلها حالات كرر فيها الاراء المسبقة التي قال بها كتاب سابقون، على سبيل المثال، عن النسـاء. والرأي الذي ذاع في وقت من الاوقات والقائل بأن نيتشه قد ذم في «ميلاد التراجيديا» سقراط لا يمكن اثبـاته. ومن الغريب ان نلاحظ الانتظام الذي قام في اطـاره اولئك الـذين وجهـوا هذا الاتهام بتجـاهل النظـرة المفـارقـة للتراجيـديا بشـدة التي تبنـاهـا أفـلاطون، أشهـر تـلامذة سقـراط. ولكن نيتشـه كان مفـارقاً لـلانصـاف بصورة متفـاقمـة بالنسبـة

ليوربيديس، حيث سقط على الرأي المسبق القديم المناهض لذلك الشاعر الذي هاجمه جوته بالفعل. وقد سبق لنا في نهاية الفصل السادس من هذا الكتاب أن اقتطفنا أهم فقرة في أحاديث جوته مع ايكرمان. وهاك فقرة أخرى.

بعد الاشارة الى أن فقهاء علم اللغة التقليديين قد وضعوا منذ زمن طويل اسخيلوس وسوفوكليس في طبقة تعلو بكثير الطبقة التي ينتمي اليهايوربيديس، يقول جوته: «ليس لديّ اعتراض على وجهة النظر القائلة بأن يوربيدس له اخطاؤه» لكنه احس بالغضب الشديد حيال معالجة أوجست فيلهلم شليجل A.W.Schlegel ليوربيديس: «اذا كان لا بد لرجل معاصر مثل شليجل من انتقاد اخطاء مثل هذا الشاعر القديم العظيم فان اللياقة تقتضي بأن يقوم بذلك وهو جاث على ركبتيه». (٢٨ مارس ١٨٢٧).

وتعد فقرة في مذكرات جوته (٢٢نموفبر ١٨٣١) أشد تطرفًا. فقبل اربعة أشهر على وجه التحديد من موته دوّن باختصار على عجل هذه الكلمات: «اطالع «أيون» يوربيديس مرة اخرى لأستنير منها واستلهم وحيها. ويبدو لي من الغريب ان ارستقراطية فقهاء اللغة قد اخفقت في ادراك مزاياه، وأقدمت ملتفة بالمناخ التقليدي على جعله في مكانة أدنى من سابقيه، وهي تحس بأن المهرج ارسطو فانس يبرر موقفها. . هل قدمت كل الأمم منذ عهده كاتباً دراميا يستحق حتى أن يحمل له نعليه؟».

إن الحقيقة القائلة بأن «أيون» - وهي تراجيكوميديا رائعة - تعتبر بشكل عام أشد أعمال يوربيديس مناهضة لرجال الدين تلقى ضوءاً وافراً على جوته العجوز، الذي كان قد انتهى لتوه من «فاوست» (كتب الفصل الرابع بعد الفصل الخامس) ومن المؤكد ان قدح جوته الضمني في شكسبير هو أمر غير مقصود، فاشاراته العديدة الى الشاعر الانجليزي الشهير تشهد على ذلك. ولكن حتى اذا اعتبر المرء يوربيديس مجرد الرابع في أعظم شعراء التراجيديا في كل العصور فسيكون من العبث اعتبار ذلك أساسًا للانتقاد.

لسوف نقاوم اغراء بحث مسرحياته واحدة اثر الأخرى، مسلّمين بالضعف، ولكن مظهرين مراراً وتكراراً كيف أنه «أضحى يوربيديس، وان فاتته أحيانا بلاغة الايجاز وإحكام البناء الفني، أبرز الشعراء في تأليف التراجيديات» (٥).

(٤٩)«إلكترا» يوربيديس

ليست تراجيديا يوربيديس التي تفيدنا أكثر من غيرها ان نبحثها هنا باستفاضة هي بأي حال من الأحوال أفضل تراجيدياته: الكترا. واولئك الذين يريدون الحكم على قدرات الشاعر ينبغي عليهم كذلك أن يبحثوا المسرحيات الست الأخرى التي سبقتها. وتعود الأهمية الفائقة التي تتمتع بها «الكترا» الى أننا لا تزال لدينا معالجات هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس للموضوع ذاته، وهكذا تتاح لنا فرصة فريدة لمقارنة المواقف المتباعدة للشعراء الأربعة العظام. فضلاً عن ذلك فإن جان بول سارتر قد بنى احدى أنجح مسرحياته على أساس القصة نفسها، والأمر يستحق عناء مقارنة

يوربيديس السابق لأوانه والبالغ الحداثة، الذي كان أول شاعر عظيم، يشغل الناس، مع واحد من اكثر كتّاب الدراما في منتصف القرن العشرين جاذبية.

سبق لنا أن بحثنا بالتفصيل معالجتي هوميروس واسخيلوس لقصة اورست في الفصل السادس من هذا الكتاب، وتم بحث معالجة سوفوكليس لهذه القصة في الفصل السابع. فدعنا الان نركز على «إلكترا» يوربيديس. على أن نبحث مسرحية «الذباب» لسارتر وتأثير نيتشه الهائل عليها في موضع لاحق، ومن الاخطاء الشائعة أن أهمية نيتشه بالنسبة للتراجيديا تقتصر على كتابه «ميلاد التراجيديا». وبينها يعد تأثيره على الوجودية من الموضوعات المألوفة، وتتعدد الكتب التي تبحث الوجودية، وتضم فصلا عن نيتشه. وتكتفي هذه الكتب عادة بتقرير أنه كان أحد الممهدين للوجودية قبل أن نقدم عرضًا موجزًا وبائسًا في الغالب لفلسفته. ولم يقدر قط لتأثير نيتشه على يسبرز وهيدجر اللذين خصص كل منهما مجلدين وعديداً من المقالات له، أن يحظى بالاهتمام المناسب ولا يزال الدين الذي يطوق به نيتشه عنق سارتر ميدانًا مجهولاً.

عرضت «الكترا» يوربيديس لأول مرة عام ٤١٣ ق.م ولا يسود الاتفاق صفوف الباحثين حول ما اذا كانت «الكترا» سوفوكليس قد نظمت قبل ذلك أو بعده. وهناك اجماع على أن يوربيديس يسخر في المشهد الذي تتعرف إلكترا فيه أورست من صياغة اسخيلوس للتعرف في «حاملات القرابين». وتعد المسرحيتان اللتان تحملان اسم إلكترا أشد شبهاً إحداهما بالأخرى من شبههما بـ «حاملات القرابين»، لكن الاختلافات بينهما تبلور تجربتي حياة الشاعرين الشديدتي الاختلاف. وهذا التباين أكثر أهمية بكثير من تواريخ العروض الأولى، لكن هناك من الأسباب ما يدعو الى الاعتقاد بأن معالجة سوفوكليس عجلت بها معالجة يوربيديس.

وأخذاً في الاعتبار بأن يوربيديس كان يسخر من اسخيلوس، يبدو من غير المحتمل أنه قد أحجم عن انتقاد فقرات بعينها في «إلكترا» سوفوكليس اذا كانت هذه الاخيرة معروفة له. ويبدو من المستبعد بصفة محددة أنه كان سيسخر من مشهد التعرف عند اسخيلوس على نحو ما فعل لو أن تنويع سوفوكليس على المؤثر المتمثل في خصلة الشعر كان معروفًا له. ولكن لو أن «إلكترا» سوفوكليس كانت قد نظمت بعد «إلكترا» يوربيديس لكان للتعاقب الزمني معنى طيب. ففي صياغة اسخيلوس تعثر إلكترا على خصلة شعر وتشعر توًا باليقين من أن هذه الخصلة هي من شعر أورست لأنها تتشابه تمامًا مع خصلات شعرها. وقد اعتبر يوربيديس هذا شيئًا مثيرًا للسخرية، ثم التقط سوفوكليس موضوع الخصلة القديمة، وحرص على أن يضيف أنه إضافة الى ذلك كانت ثمة أدلة أخرى إلى جوارها، لكنه جعل إلكترا رغم ذلك ترفض تصديق أن هذه الخصلة تبرهن على أي شيء وتثبت أن أورست لا يزال على قيد الحياة. وسنقارن بعد قليل فقرتين أخريين تشيران الى السياق التتابعي التاريخي ذاته. وأخيرًا، وفي المقام الأول، فليس من المتعذر على الاطلاق أن نتصور أن سوفوكليس

الذي كان على علم بمسرحية يوربيديس قد شعر بدافع قوي الى تقديم الكترا على نحو ما فعل، بسمات بالغة الانسانية، وعلى قدر هائل من النبل في الوقت ذاته.

سيدور اهتمامنا في المقام الأول على البعد الفلسفي لهذه المسرحيات. وتبدو هنا بجلاء وعلى نحو لا سبيل معه للخطأ نقطة فاتت على معظم قراء «اوديب ملكا»: الفارق بين الاسطورة والعقدة، والحرية التي تمتع بها كل شاعر في تناول القصص التقليدية والطريقة التي تشكل بها الابتعادات عن المعالجات السابقة للمادة ذاتها مفاتيح مهمة لتجربة الشاعر الحياتية.

لقد أجبر إيجيستوس يوربيديس إلكترا على الزواج من فلاح ليحول بينها وبين أن تلد بطلاً قد يثأر لأجاممنون، ويجلب الفلاح مرتدياً أسماله الى خشبة المسرح، وهو تجديد كان باعثاً على الشعور بالصدمة في عام ٤١٣ ق. م وقد أثر في «فيلوكتيتيس» سوفوكليس. وقد ذكر الشاعران كلاهما، على نحو لم يفعله اسخيلوس، أن كليتمنسترا قتلت اجاممنون مستخدمة بلطة (٧)، لكن هذه الجزئية لا تعمل بالطريقة ذاتها في المسرحيتين. ومن الجلي أن قصد يوربيديس هو مفاقمة الشعور بالفزع، أما عند سوفوكليس فان ذلك يظهر كليتمنسترا عتيقة، حيث قتل أجاممنون في مأدبة، كما هو الحال عند «الأوديسة».

عند يوربيديس، تقول الجوقة لالكترا إن مهرجاناً سيقام عما قريب، وإن العذارى سيرقصن فيه (وهي نقطة يلتقطها سارتر) لكن الكترا ترفض المشاركة في الرقص، وشكواها التي تقول فيها «أمي تقبع متوحدة مع آخر في فراش لطّخه القتل» (٨) تلتقط الموضوعة الأوديبية، شأن سوفوكليس (٥٨٥ وما بعدها) وتذكرنا بهاملت. ومن المثير للاهتمام أن نضع الفقرتين احداهما بازاء الأخرى. ففي الفقرة الأولى تتجادل إلكترا مع أمها وتحرّضها على قتل أجاممنون. وتقول إنه لم يكن أمامه خيار الا أن يقتل ايفيجينيا ابنته وابنة كليتمنسترا، ولم يكن قيامه بهذا من أجل اخيه مينيلاوس:

لكن اذا كان ـ وسأترافع بكلماتك ـ قد أتى هذا
من أجل أخيه، فهل ذلك سبب
للقائه حتفه على يديك؟ وفق أي قانون؟
إذا كان هذا هو القانون الذي تشرّعينه للناس
فانتبهي حتى لا تشرّعي لنفسك الهلاك والأسف!
ولو أننا قتلنا أحداً انتقاماً لآخر،
لكنت أول من يموت اذا مثلْت بين يدي العدالة.
لا، فكّري فيما اذا لم يكن الأمر كله مجرد تعلّة.
الا خبريني، رجاء، علام تقترفين الآن
أقبح الفعال بالاضطجاع معه

القاتل الذي تأمرت وإياه في مبدأ الأمر
لقتل أبي ولتلدي له أطفالاً،
وأطفالك الأول الاماجد
نسل الرباط المكرم تطردينهم
أي أساس للمديح ألقاه في هذا؟ أتقولين ان هذا بدوره انتقام لابنتك؟
لئن قلت هذا فان ما تأتين يظل شائناً
وهاك الشاعر الآخر. والكترا تتحدث، لكنها هذه المرة تحدث الجوقة:
الالهة؟ ما من اله أصغى
لصرختي العاجزة، أو أطل قديماً
على أبي الصريع.
احزنوا مرة اخرى على الموتى الذين راحوا هدراً،
احزنوا على الطريد الحي
السجين في مكان ما من أراض غريبة
ينتقل عبر أيام خاوية،
ويمر من مأوى للعبيد الى آخر
وانا كان ينحدر من صلب أب ماجد
وأنا! ها أنذا في كوخ فلاح
أبدد حياتي مثلما الشمع تحت الشمس،
مطرودة ومبعدة عن قصر أبي
الى منفى جبلي موحش
فيما أمي تتثنى في فراشها الدموي
تعابث غريباً في حمّى العشق.

من المؤكد أن العديد من القراء سيشعرون بالتيقن من أن الفقرة الأولى هي ليوربيديس، فالاسلوب مغرق في النثرية، والافكار بعيدة عن الشاعرية، والاهتمام الجدلي بالحجة والحجة المضادة بالغ البروز، بينما الفقرة الثانية بقوتها الشاعرية وحسها التراجيدي لا تناسب اللغو الرائج عن يوربيديس وحتى الاشارة الى «كوخ الفلاح» قد لا تكون كافية لموازنة هذا الانطباع. غير ان الحقيقة هي ان المقتطف الأول هو من سوفوكليس (٥٧٧ ـ ٥٩٤) والمقتطف الثاني من يوربيديس (١٩٩ ـ٢١٢) وبوضوح فان كلا الفقرتين يرد فيما يسمى بترجمات شيكاغو التي حررها ديفيد جرين D.Grene وريتشموند لاتيمور R.Latimore وصياغة «الكترا» سوفوكليس هي لديفيد جرين، اما صياغة «الكترا» يوربيديس فهي

لاميلي فيرميولي E. Vermeule .

ويغض النظر عن الـزخم الأدبي، فان المؤثر الهاملتي يعمل بشكل بـالغ الاختلاف في المسرحيتين. فيوربيـديس يستخدمه لتوجيـه الاتهام الى الالهة الذين تقول الجوقـة لإلكترا إن عليها أن تحبهم وتصلي لهم، وهذا الاتهام هـو من الموضوعـات المحورية لهذه المسرحيـة. وسوفـوكليس يستخدم المؤثـر ذاته ليضع كليتمنسترا كلية في الجانب الخاطىء وإلكترا في الجانب المحق، بحيث يسود الشعور بأن قتل الأم ليس موضـوعًا خلافياً. والفقرة المقتطفـة من سوفوكليس تقترب حقًـا من المحاكاة الساخـرة للشاعر الأصغر عمراً، وربما كان القصد منها تفنيدياً: فالمؤثر الذي يعبر عنه يوربيديس أولاً يقلب هنا ضده، بالاستعـانة بحجـة يذكـرنا هيكلها بأسره ونغمتهـا به على الفـور. ففي مشهد التعـرف، حيث يسخر يوربيـديس من اسخيلوس، تبـدو النغمة السـائدة نثرية، وتلـوح «إلكترا» يوربيـديس غالبًـا تعليمية خالصة.

حينما يبلغ العجـوز في مسرحيـة يوربيـديس أورست بقـولـه ان النجاح «يعتمـد تمامًـا عليك وعلى المصادفـة» (٦١٠) (٩) فإننا نبدو بـالفعل أقرب الى سـارتر منا الى اسخيلـوس، والهجوم على الالهة لا يعتمد على الشعر بقدر ما يمثل محاولة لجعل الجمهور يتأمل بصورة نقدية في وصية أبوللو بقتل الأم.

حتى على الرغم من ذلك، فإن يوربيديس يظل أبعد ما يكون عن كتابة محاورة سقراطية. فهو كاتب درامي ملهم، يجعلنـا نشاهـد القتل المزدوج للأم ولا يجيستـوس بكل فظاعتـه التي لا يخفف شيء من غلوائها. وكما هـو الحال عند اسخيلوس، وان لم يكن كذلك عند سوفـوكليس، فان ايجيستوس يقتل أولاً، ويصف رسول القتل فيما يـزيد على ثمانين بيتا قبل ان يختتم بقولـه ان اورست في طريقه الآن الى إلكترا حاملاً رأس الملك الميت. وحينما يصل أورست وبايلبديس ـ الذي لا ينطق بيتاً واحداً ـ الى الكترا فإنها تصب اللعنات على الرأس مطولاً.

يتسـاءل أورست بالفعـل " «أمنا ـــ هل نقتلهـا؟» (٩٦٧) وحينما تعرب الكترا عـن عدم شكهـا في ضرورة القيام بهذا، يـرد قائلا: «آه، يافـويبوس بحماقة كبرى أمـرت عرافتك» (٩٧١) وأخيراً يحتج قائلاً لالكترا: «ألم يكن شيطـانا ذلك الـذي أمر بـذلك متنكرا في إهـاب الاله؟» (٩٧٩). ويبـدو هذا سؤالاً قد يطرحه قارىء حديث حول «الخوف والرعـدة» لكيركجور، ولكن أهو سؤال يطرحه شاعر الاستنـارة الاغريقيـة الـذي عاصر سقـراط والسفسطـائيين وتوسيـديس لـدى معـالجته مجدداً لقصـة اسخيلوس القـديمة عن أورست؟ ان البطل يـوافق في النهاية بـالطبع على «القيام بـالأمر الفظيع» لأن «الالهة ستجعله كذلك» (٩٨٥) وما بعدها).

وكليتمنسترا لا تقتل دون أن تلقى كلمتهـا، التي يمكنهـا فيهـا أن تدافع عن قضيتهـا ضـد الكترا. وكان يوربيديس يحب أن ينظم مثل مشاهد المحـاكمة تلك وتقدم «الطروأديات» التي نظمت قبل ذلك بعامين شيئا قريباً من ذلك في محاولة هيلين الدفـاع عن نفسها. ولكن على الرغم من ان هذه المشاهد لا

تحظى بأي جـاذبية انفعـاليـة كبيرة فان تعقيب نيتشـه الـذي اقتطفناه في مـوضع سـابق يخطىء في فهم فحواهـا « الآن يتعين على البطل الفاضل أن يكـون جدليًـا» . أي بطل فاضل؟ من المؤكـد أن المقصود ليس هيلين. كليتمنسترا؟ من الواضح انها ليست المقصـودة. فهي أبعد ما تكـون عن البطل الفاضل. «الآن يتعين ان يكون هناك ارتباط ضروري وواضح بين الفضيلـة والمعرفة بين الايمان والاخلاق» أين الفضيلة؟ أين المعرفة؟ أين الايمان؟ أين الاخلاق؟.

إننا لا نستطيع العثـور على ذرة من التفاؤل في أي من التراجيديتين، وتشير هذه المشـاهد الجدلية الى استحالة التواصل وعدم أهمية الحجة بالنسبة للفعل. فما عقد عليه العزم قبلاً يتم القيام به عقب ذلك.

و«فقدان اشفـاقنا التراجيدي» الذي تحدث عنـه نيتشه هو أمر واضح وصريح. لكن يـوربيديس لم يكن معنيًا بعواطف جمهوره فحسب، وانما كـان مهمومًا ومشغولاً engage بالمعنى الذي حدثنا عنه سارتر. وعنـد هذه النقطة فان المقارنات مع سـارتد أو شو Shaw قد تكون أقل جـدوى من العودة بذاكرتنا الى بريخت الذي يطوق يوربيديس عنقه بدين كبير.

كان بمقدور يوربيـديس أن يثير العواطف التراجيدية كأفضل ما يستطيع شاعـر القيام به. لكن هذا الموهبة لم ترضـه، ولو أن جمهوره أطلق العنان لـدموعه وأحس بالتأثير بعمق قبـل ان يمضي أفراد هذه الجمهور الى دورهم دون أن يتبـدل شيء فيهم، وعلى نحو مـا كانـوا عليه من قبل من ابتعـاد عن النقد والتفكير ومن قسوة القلب لأحس الشاعر بأنه قد أخفـق. ومن هنا فقد أوقف عامدًا كل الانفعالات في فقـرات فاصلـة بين الفينـة والفينة قصـد منهـا جعل الجمهور يفكـر، لا للحظـة واحدة فيها أفـراده جالسون، هناك يتأملون المشهد، ولكن فيها بعد كذلك، إذا كان هذا ممكنًا.

من الـواضح أن يوربيديـس لم يكن يؤمن بأن جمهـوره سيترك المسرح أشد حساسيـة وأعظم تفكيراً وأفضل مما كان عليه. وتشير مسرحياته الى أنه لم يكن يعلـق آمالاً كباراً، على نحو ما فعلت «انتيجونا» سوفوكليس، ولكنه كـان يشعر مثلها بأنه مدين لنفسه، وأنه يقوم بها يعتقـد أنه الصواب حتى اذا كان النجاح غـائبًا عن الصـورة وكان من شأن حصـاد التصفيق عن امتداح وتسليـة وادخال السرور على أنـاس يـزدريهم أن يكـون شيئـا وضيعـاً، وكـان من الأفضل أن يخسر الجائزة ليحظى بها من هـو أقل شاعرية منه وان يحتفظ باحترامه لنفسه.

لم تعد للجوقة في «إلكترا» الوظيفة التي كانت لها في «أجاممنون» حيث تحظى تقريبًا بأربعمائة بيت من الأبيات الخمسمائة الأولى. أما جوقة يوربيديس فانها تنشد أربع انشودات، ولا تقول الا القليل نسبياً، وهي تصيح: «استحلفكم بـالآلهة أيها الأبنـاء ألا تقتلـوا امكم!» لكـن اورست يقتلهـا دون أن يحير جوابًـا. ثم تشيد الجوقة بهذا العمل بـاعتباره يتم عن حق (١١٨٩)، لكنها سرعـان ما تدينه بـاعتباره شيئاً فظيعاً.

يؤكد أورست بدوره الفظاعة المطلقة لهذا العمـل، وتعزف الكترا نغمة الازدواجية. « إنا نريق هذه

السكائب عليهـا، هي التي نمقت، هي التي نحب» (١٢٣٠ وما بعدهـا). وفي النهاية يظهر كـاستور شقيق الملكـة الميت، الذي يستقـر الآن في عليين، باعتبـاره «مخلصاً»، ولكن ليس هنـاك أثر لما يسميـه نيتشه «مبدأ العدالـة الشعرية المتغطرس بـ «المخلص» المعتاد معه» (١٠) . يقـول كاستور: «لقد مثلت بين يدي العدالة، لكن ما فعلتماه ليس عادلاً. وفويبوس ـ لكنه ملكي، ما أغباني. حاذق هو، لكن ما طلبه منكما ليس بـالأمر الحاذق». الان يتعين أن تطارد ربـات الانتقام اورست، لكن الأربوبـاجوس ستبرئه بتعادل أصوات القضاه (١٢٦٥ : يتفق هذا مع «الصـافحات» لاسخيلوس، على الرغم من أن كل الشراح تقريبا يفترضـون أن أثينا اسخيلوس قد اطاحت بالتـزام، وربما اريد لها ان تؤدي دور أحد قضاة المحكمـة الاثني عشر). ويقول كـاستور إن هيلين موجـودة حقًا في مصر وإن زيـوس قد أرسل شبحها الى طـروادة لتثير مذبحة هائلـة، وتلك لمسة عتيقة، جـرى تطويرها في «هيلين» يـوربيديس في العام التالي (٤١٢ ق.م). ويـوربيديس لا يخطىء البشر لكي يمجد حب وعدالـة الالهة، بل انه يفلح في الإشارة بوضوح في أبيات قلائل الى أن كل فظائع وأهوال حرب طروادة لا معنى لها على الاطلاق.

يقدر لبايليـدس، صديق أورست، أن يتزوج إلكترا. وقد كان ذلك جزءاً من التقـاليد، لكنه ليس شيئاً مبهجاً في تـراجيديا يوربيـديس. فالبطلة عنده تتسـاءل عما اذا لم يكن لدى كاستور مـا يقوله لها، فيبلغها بقوله: «على كاهل فويبوس القي هذه الفعلـة الدموية» وهي لا تقبل هذا، فأبوللو لم يقل لها ان عليها أن تقتل أمهـا. وشأن الكترا سارتر فـانها تأسف على فعلتها في نهاية المطـاف. وهي اذ تشعر بأن لعنـة الأسلاف تحطمهـا تـودع أخـاها ومـدينتهـا وداعاً يمـزق نيـاط القلب. لقـد عالج اسخيلـوس وسوفوكليس ويوربيديس هذه القصة، لكن يوربيديس كان الوحيد الذي أعطاها نهاية تراجيدية.

(٥٠) هل كان يوربيديس «لا عقلانياً؟»

كان اسخيلوس أكثر اهتمامًا بالقضايا الاخلاقية منه برسم الشخصيـات، أما سوفوكليس فلم يكن مهتماً صراحـة بالمسـائل الاخلاقيـة، اللهم الا في «أنتيجونـا» التي تعـد أكثر جهـوده اتسامًـا بالطـابع الاسخيلوسي، والتي تسبق زمنيـاً تنافسه مع يوربيـديس. وقد تميز سوفـوكليس في رسم الشخصيات وقد جمع يوربيديس اهتمامات سابقيه العظيمين، وأصبح أخلاقياً دؤوبا ومتضلعاً في علم النفس.

لو أن هذا المخطط المحكم يعيبـه خطأ واحد لقلنا انه لا يضع في الاعتبار بصورة كـافية الكيفية التي شكل بها مثـال يوربيـديس الى حد مـا عبقـرية سـوفوكليـس. ولم يقلد الكـاتب الدرامي الأكبر سنـا تحليلات منافسه النفسية، لكنه حاول الرد عليها بايضاح كيف أن الانسان، على الرغم من أنه من لحم ودم، ولا يتخذ أبعاداً اسطورية، كالتي تتخذها شخصيات اسخيلوس، يمكن ان يكون بطلاً. وحتى هنا فمن اليسير المبـالغة في المفارقـة. ففي نهاية المطاف جلب يوربيـديس بدوره شخصيات بطـولية الى خشبة المسرح، وهي شخصيات لنساء دون استثنـاء على وجه التقريب. ورغم ذلك فان التأثير مختلف تماماً: فشهيدات يوربيـديس هن توبيخات حية ـ ومختصرة ـ للرجـال الذين يحيطون بهن وللجمهور،

وقصده انتقادي، وهو يوجه الاتهام الى القسوة وتصلب القلوب. وشخصيات سوفوكليس البطولية هي شخصيات ملهمة وكماله يثير الارتياح، أما يوربيديس فانه يجعل جمهوره يشعر بالضيق والخجل، أليس طبيعيًا تماماً أن يبادله الجمهور الرفض وعدم الموافقة؟.

كان الاغريق يحسون بالارتياح مع شخوصهم مثل أجاممنون وكليتمنسترا وأورست على نحو ما كان المسيحيون في عهد لاحق يحسون به مع ابراهام واسحق ويعقوب. كانت هذه الأسماء مألوفة منذ نعومة الأظفار، فالمرء يعرف القصص ويحس بالألفة معها. وقد أبرز سرد اسخيلوس الرعب الذي كان كامناً في جرائم القتل، لكن كل شيء ينتهي على ما يرام، والمرء يشعر بأنه أفضل حالاً بعد مثل هذا المشهد الشامخ.

الآن هوذا يوربيديس يقوم عامداً بانتزاع كليتمنسترا وولدها وابنتها من أسس الاسطورة، تمامًا كما فعل كيرجور في «الخوف والرعدة» حيث طلب من قرائه أن يجردوا ابراهام واسحق من هالة الاسطورة وأن ينظروا الى استعداد الأب لذبح ابنه باعتباره مشكلة اخلاقية تثير الاضطرب بصورة عميقة. ولكن، على العكس من كيركجور الذي يظل أبرهام بالنسبة له بطلاً على نحو يفوق ما قبل هذا التأمل، الأمر الذي جعل قيام الكنائس في نهاية المطاف باحتضان الكاتب وضمه الى صدرها آمراً آمناً، فان يوربيديس يشير الى أن الشخوص المكرسة لا تستحق اعجابنا، وأن الأساطير التي لم يجر التدقيق فيها قد تكون شيئاً ضاراً ومهلكاً.

ولئن كان أبوللو قد أمر الأبناء بقتل أمهم فذلك أمر يتفق معه. هل يؤمن الشاعر بأبوللو؟ إنه لا يؤمن به على نحو يفوق اسخيلوس الذي حارب في ماراثون على الرغم من أن عرافة الرب العظيمة في دلفى قد حبذت الخضوع للفرس. حقا ان الصورة التي يرسمها يوربيديس له، وحتى دور الاله الذي يؤديه على خشبة المسرح في «الصافحات» لا يقصد به اكتساب الاعجاب به، وبالاس أثينا، روح مدينة أثينا، وتجسيد الحكمة، هي أسمى بكثير من الاله العتيق. ولكننا لا نجد عند اسخيلوس، الذي لا يلقى ايمانه بالعقل ما يستحقه من تقدير، الرغبة الصريحة ذاتها في توجيه الاتهام الى الاثار الاجتماعية للدين، التي تدفع الشاعر الأصغر سنا. ومن اليسير أن يبالغ في الخلافات بين هذين الرجلين، فليس هناك شيء عند يوربيديس يتجاوز تجديفات بروميثيوس. لكن عظمة اسخيلوس التي لا مثيل لها تجعل التفكير النقدي غائبا وتوحي بالرهبة والدهشة وبعد انتفاضات هائلة نصل الى الحاضر والى نهاية بهيجة.

ويعد موضوع مشهد التعرف شيئاً هامشياً، ولكن المسألة المطروحة للمناقشة بالنسبة ليوربيديس هي ان تراجيديا اسخيلوس تضع الجمهور في حالة غيبوبة. ان ما يتم ايقافه ليس عدم التصديق فحسب وانما التفكير النقدي. فكليتمنسترا لديها قضية تطرحها، وحتى بغض النظر عن تضحية أجاممنون بايفيجنيا، فاننا لا ينبغي ان نغفل الاهانة التي وجهها اليها أجاممنون باحضاره كساندرا الى

القصر. وبدلا من النظر اليها باعتبارها عرافة أسطورية ترقى احاديثها الى شوامخ شعرية لم يصلها أحد قط، يتعين علينا أن ننظر اليها باعتبارها امرأة أثـار وجودها غضب الملكة الشديد. ضع نفسك موضع الشخصيات المختلفة، فانك ستجد أن دوافعها بالغة الانسانية. أما بالنسبة لالكترا، فقد أحبت أباها وليس أمها، وتلك حالة نموذجية.

ذهب إ. . دودز WW. E. Dodds في مقال مبكـر، كتبه قبل وقت طويل من اعتـلائه كرسي جيلبرت موراي في اكسفورد، الى أن يوربيديس، على الرغم من أنـه «عقلاني» بمعنى أنه كان مناهضاً لرجال الدين، كان على نحو أكثر أهمية «لا عقلانيا» (١١) وقد عنى دودز بهذا أمرين. والنقطة الأولى التي يطـرحها، والتي كـرس لها معظم مقالـه الموسوم بـ «يـوربيديس الـلاعقلاني»، تقـدم لي فائدة جليلة. فيوربيديس يعـارض صامداً المزاعم الثلاثة» ان العقل (ما يدعوه الاغـريق بالطرح العقلاني او اللوجوس*) وهو الأداة الوحيدة والكـافية للحقيقة، ان هيكل الواقع ينبغي ان يكون في ذاته وبمعنى مـا عقلانيـاً و « أن الخطأ الاخلاقي، كـالخطأ الفكـري، لا يمكن الا ان ينشأ عن اخفاق في استخـدام العقل الذي نحظى به، وأنه حينما ينشأ فلا بد أن يكون كالخطأ الفكرى، قابلا للعلاج من خلال عملية فكرية» (٩٧).

يوضح دودز هـذا بالتفصيل، لافتاً الانتباه، على سبيل المثـال، الى كلمات ميديا (١٠٧٨ وما بعـدها) حيث تقـول: «انني أدرك أي شر أو شك على اتيـانه، لكن عـاطفتي thymos أقوى من مداركي، فالعاطفة هي سبب أسوأ جرائم الانسان. ان عقلها يستطيع الحكم على ما تأتيه، وهو ما تصفه صراحة بأنه «جريمة قتل خبيثـة» (١٣٨٣) لكن عقلها لا يستطيع التأثير في فعلها، ذلك أن ينابيع الفعل تكمن في العاطفة بعيداً عن مطال العقل» (٩٨).

أما النقطة الثانيـة التي يطرحها دودز من ناحية اخرى فهي عتيقـة، فهو «يحيي» ما أوضحه في المزاعم الثلاثـة السابقة الذكـر وما يدعـوه بالعقلانيـة. «كانت الفلسفة مختصرة على هذا النحـو في أبر ز سماتها المهمة الاسهام الحاسم للاغريق في الفكر الانساني» (٩٧). «لقد أكد سقراط تميز العقل في حكم الكون وحياة الانسان» وقـد أنكره يوربيديس في هذين المجالين كليهما. . . وبعض الفقـرات عن العلاقة بين المعرفة والسلوك يبدو على أية حال كرد فعل واع على رأي سقراط أو الاشخاص الآخرين الذين ذهبوا

---

* اللوجوس: هو، عند هرقليطس أول القائلين به، القانون الكلي للكون، يقول عنه «كل القوانين الإنسانيـة تتغذى من قانون الهي واحـد: لأن هذا يسود كل من يريـد ويكفي للكل ويسيطر على الكل» وقد أخذ الـرواقيون بهذا المبدأ، فقالوا: إن العقل أو اللـوجوس هو المبدأ الفعال في العـالم، وهو الذي يشيع فيه الحياة، وهو الذي ينظم ويرشد العنصر السلبي في العالم، وهو المادة.
(هـ. م.)

مذهب سقراط في التفكير» (١٠٣).

من المؤكد أنه ليس أمرًا يقينًا ما اذا كان سقراط قد أكد حقا أن العقل يحكم العالم. ودودز نفسه يمضي قدما ليقر بأن «بعض السمات المميزة لرؤيته (يقصد رؤية يوربيديس) يبدو بالفعل في «السيتيس» التي عرضت في ٤٣٨ ق. م. ومن المشكوك فيه للغاية ما إذا كان سقراط قد برز كمفكر مستقل في مثل هذا التاريخ المبكر» (١٠٣) ولكن في تلك الحالة قد يكون دودز على خطأ شأن نيتشه الذي اعتقد أن يوربيديس قد استمد أفكاره من سقراط. وربما تتمثل حقيقة الأمر في أن سقراط الذي تحكي التقاليد القديمة عنه أنه لم يشهد الا مسرحيات يوربيديس وحدها. قد دفعه هذا الشاعر الى تطوير طرح مضاد (١٢) ويتسق هذا الافتراض بصورة جيدة مع ما يقوله سقراط في «الدفاع» (٢٢) عن الشعراء: «إنهم يصدِّقون، بناء على قوة شعرهم، أنفسهم باعتبارهم أحكم الناس في الأمور الأخرى التي ليسوا بالحكماء فيها» ويدعم موقف أفلاطون من الشعراء التراجيديين إعادة التصور التي قمت بها على نحو أفضل كثيرًا مما يدعم اعادة التصور التي قام بها نيتشه أودودز.

نادرًا ما كان للفلاسفة أي تأثير كبير على الشعراء، وكون فيلسوف شاب، قد أثر بصورة حاسمة في شاعر ناضج لا نجد ثغرة في أعماله على الاطلاق، هو أمر بعيد الاحتمال للغاية، الى حد أن بامكاننا أن نستبعده دون مخاطرة. أما الفلاسفة الذين أثروا بالفعل في شعراء مهمين فقد قاموا بذلك بعد موتهم، ومنهم على سبيل المثال القديس توما الأكويني وكانت ونيتشه. أما أن يؤثر شاعر ناضج تحظى أعماله بأهمية فلسفية بالغة في فلاسفة أصغر سنا، بل وفي بعض معاصريه، فهو أمر أكثر احتمالا بكثير. ويقوم تأثير جوته القوي على شلنج وهيجل وشوبنهور مثالا بارزا في هذا الصدد. ورغم هذا، فإن تأثير يوربيديس على سقراط يظل أمراً محتملاً فحسب، ولكن تأثيره الحاسم على أفلاطون يبدو أمرا لا مجال للنزاع فيه.

لقد سبق لنا أن لاحظنا أن اسخيلوس يقف في منتصف الطريق بين هوميروس وأفلاطون وأن يوربيديس يقف في منتصف الطريق بين اسخيلوس وأفلاطون. والحوار بين الكترا وأمها والمشاهد الأخرى المماثلة لهذا المشهد ليست بالشعر العظيم ولا بالملمح المسرحي الشامخ، لكنها تشير باتجاه جنس فني جديد هو المحاورة الافلاطونية. ولم تكن محاولة نظم تراجيديا أفضل من تلك التي نظمها اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس بالاحتمال الذي يدعو للتفاؤل. وقد أقدم أفلاطون الذي حاول ذلك على اتلاف هذه الجهود المبكرة حينما قابل سقراط. وكان التحدي الذي حاول أفلاطون التصدي له هو كتابة محاورات فلسفية أفضل من يوربيديس من خلال مزاوجة موهبة الشاعر بتراث سقراط.

ليس الاستنتاج الذي توصّل اليه دودز منصفاً بالمرة ليوربيديس: «يعرف المرض الذي لقيت الثقافة الاغريقية حتفها بالفعل من جرائه بأسماء عديدة، فهو يبدو بالنسبة للبعض في شكل خبيث من أشكال النزعة التشككية، وهو بالنسبة للبعض الآخر شكل خبيث من أشكال النزعة الصوفية. وقد أسماه

موراي بالانهيار العصبي. أما الأسم الذي اختاره فهو اللاعقلانية المنهاجية . . . وبالنسبة لي تبرهن حالة يوربيديس على أن نوبة حادة منها كانت تتهدد بالفعل العالم الاغريقي في القرن الخامس ق. م. . . وهو يفصح عن كافة الأعراض المميزة: الخليط الغريب من النزعة التشككية المدمرة مع نزعة صوفية لا تقل عنها تدميراً، والتأكيد على أن العاطفة، لا العقل، هي التي تقرر السلوك الانساني، واليأس من الحالة، الذي يؤدي الى التصوف، واليأس من اللاهوت العقلاني. مما يسفر عن حنين جارف الى دين ذي طابع يجمع بين الطقوس والعربدة. وقد حيل مؤقتاً دون حدوث هذه النوبة ـ ويرجع ذلك في أحد جوانبه الى نمو الفلسفة السقراطية ــ الافلاطونية. . . وقد لقيت العقلانية الاغريقية حتفها على مهل». . . (١٥٣).

اعتقد نيتشه أن العقلانية قد وضعت حدا لعصر اليونان العظيم، ووجد العقلانية عند سقراط وأفلاطون ويوربيديس. أما دودز فيلقي اللوم على اللاعقلانية ويعتبر سقراط وأفلاطون تتويجاً للعبقرية اليونانية ـ ولكن يوربيديس يقف مرة اخرى في الجانب الخاسر. وكما لاحظ جوته منذ وقت طويل فان فقهاء اللغة التقليديين ــ الذين كان نيتشه واحدا منهم حينما كتب «ميلاد التراجيديا» ـ يتحاملون على يوربيديس.

لنفترض للحظة أننا لا نتساءل من الاسباب التي أماتت الثقافة الاغريقية ـ وهو تشبيه مضلل وموضع تساؤل الى حد كبير اذا ما تأمله المرء ـ وإنما نتساءل بالأحرى عما اذا كانت المزاعم الثلاثة التي تشكل العقلانية هي مزاعم حقيقية، فاذا لم يكن أي من هذه المزاعم حقيقياً، وهو ما أعتقده، فإن يوربيديس يغدو أكثر حكمة من الفلاسفة العقلانيين. فأي عقل ذلك الذي يعتبره الفلاسفة هذه الأيام «كافيا» لاكتشاف الحقيقة كلها، وخاصة حينما يوضع العقل بازاء الادراك الحسي (دودز ٩٣)؟ ومن الذي يعتقد أن كل الأخطاء الأخلاقية يمكن علاجها عن طريق «عملية فكرية» بصورة محضة؟ واذا كان اللاهوت العقلاني ليس سليما فلم لا نسند الى شاعرنا فضل رفضه واستنكاره؟.

لما كانت رؤيتي قريبة من الرؤية التي يتهم دودز يوربيديس بها، فقد يتم اعتباري من مناصري يوربيديس، وليس هذا بمقام سوق الحجج التفصيلية ضد نوعية العقلانية التي يمجدها دودز. ولكن ينبغي علينا على الأقل أن نلاحظ أن معياراً مزدوجا يكمن في هذا الانتقاد ليوربيديس: وشأن هيجل ونيتشه، فهو طريدة جيدة، أما سوفوكليس فليس كذلك. ومن المؤكد أن سوفوكليس لم يكن عقلانيا بالمعنى الذي قصده دودز، فهو لم يكن يؤمن بالمزاعم الجوهرية الثلاثة كما لم يكن يثق في اللاهوت العقلاني، ولكن لا طائل من استخدام أوصاف على مثل هذا النحو من السلبية لدى الحديث عن سوفوكليس.

ليس كتاب دودز الصادر في وقت لاحق تحت عنوان «الاغريق والعقلاني» أكثر حكمة من مقاله الباكر فحسب، وانما هو كذلك مساهمة متميزة في فهمنا للثقافة الاغريقية. وليس مقاله الباكر عن «العقلانية

ورد الفعل في العصر الكلاسيكي» أكثر تمثيلاً لمجمل أعمالـه من تمثيل «ميلاد التراجيديا» لنيتشـه في سمت تألقـه. وتعد الطبعـة التي أصـدرها دودز مـن «الباخـوسيـات» والمزودة بمقدمـة وتعقيب من الأعمال الـرائعة. لكنـه ينبغي أن يكـون واضحـا أننا نظلم يـوربيـديس ظلما بينـا حين نربط بينـه وبين «الانهيـار العصبي». ودون ايمان يسوده التفـاؤل بأن بمقدوره رد مـد الخرافة الـذي راح سقراط بعـد مـوت الشاعـر بسبع سنوات بين ضحـاياه، وخـلال حياة الشـاعر ربما من المحتمل أن هـذا المد دفع اسخيلوس الى المنفى، ودون شك دفع بـانكساجـوراس بروتاجـوراس اليه، خاض يـوربيديس غمار الحرب مع جمهوره طوال عمره، ومات في منفاه الاختياري.

وربما يثير كون سوفوكليس قد ظل أثيرا عند الجمهور حتى في مثل ذلك العهد التساؤلات حوله. لكنه قاد جوقته حداداً على يوربيديس حينما بلغ نبأ وفـاة الأخير الى أثينا. وقد وجدنا في مطالعتنا لـ «أوديب ملكا» وبالطبع لـ «التراقيات» كيف أنه كان بعيداً عن كل من الخرافة الرائجة و «العقلانية».

(٥١) تأثير نيتشه على مسرحية «الذباب»

قد يبدو بحث مسرحية «الذباب Les Mouches» لسارتر جنبا الى جنب مع «إلكترا» يوربيديس قفزة هائلـة، دون ان يقتصر ذلك على الزمن وحده. ومن الأمور المألـوفة التقليل من أهمية سارتـر ككاتب مسرحي. وغالباً ما يتم إسقاط «الذباب» من الحساب، كما لو كانت مجرد واحدة من تلك المسرحيات الحديثة العـديدة التي تضم تعـديلات لتراجيـديات اغـريقية. وبينما لا تبـدو غالبيـة مثل هذه الأعمال الدرامية جديرة بالمقارنة بنماذجها الاغريقية القديمة، فان مجرد الحقيقة القائلة بأن كاتبا دراميا قد اختار موضوعاً سبق أن عالجه شعراء تراجيديـون عظام لا تتدنى بالضرورة بعمله الى مجرد مستوى المعارضة الفنيـة. فقد قـام يـوربيديس بهذا مـرارا وتكـرارا، وكذلك الحال بـالنسبـة لسوفـوكليس، بل وحتى اسخيلوس. وفي عدد من مثل هذه الحالات اكتسبت العقدة والشخصيـات الأهمية الاضافية المستمدة من التجديدات المقصودة والاختلافات المطروحة بصورة بليغة.

يشبه سارتر في «الذباب» يوربيديس في عدم تـرك مرتبة اسطورية لشخصياته، وكذلك في اهتمامه بعلم النفس. وهو شأن يـوربيديس ناقـد اجتماعي مثقل بالهمـوم، وهو فيما يقول بعض النقـاد لا عقلاني، وبحسب البعض الآخر عقلاني (١٣) (يتعين الآن ان يكون واضحا ان مثل هذه الأوصاف لا تقدم لنا يد العون تماما كاصطلاحات تفاؤل وتشاؤم) وسار تر أكثر إغراقا بلا انتهاء في عدم التوقير والاحتشام من يوربيديس، والمرح مبثوث في سائر أرجاء عمله. وبينما يشترك مع اسخيلوس ويوربيديس في أن له اهتمامـا فلسفيا قـويا، فـانـه يتفق مع سوفـوكليس على أن القتل المزدوج لـلأم وايجيستوس كـان مبررا بصورة واضحة، وأن أورست قد أعاد الحريـة وأنه هو البطل (وليس إلكترا، التي تندم على ما أتت في النهاية).

يهاجم سارتر، شأن يوربيديس، الدين. لكنه، على عكس يوربيديس يجده في صف الطغيان. وسارتر

يجلب زيوس الى خشبة المسرح، ويهاجم المسيحية ومبدأ الخطيئة الأصلية.

للجميع دوافع بـالغة الانسـانيـة، تثير الاهتمام، ووحده يمضي أورسـت بغير دوافع: فجريمتـا القتل اللتان يقترفهما هما على وجه التقريب ما يسميه أندريه جيدA. Gide بـ «الاعمال المجانية gratuits actes وهو اذ يشعر بـالسأم من التجرد والعزلة يسعى إلى الالتزام، ويقبل التـزاما يستعيد، على الأقل للحظـة، حريـة شعبه وكـرامتـه، على الرغم من أن لـدينـا كل الأسباب التي تحدونـا الى الشك في أن الشعب سيستفيد كأقصى ما يستطيع من هاتين الهديتين.

لقد اقتربنا من الفـارق المحوري بين «الذباب» وكل الصيـاغات الاغريقية لهذه القصـة منذ هوميروس وحتى يوربيـديس. فأورست عند سارتـر لا تحركه الرغبة أو الـواجب نحو الانتقام لأبيـه. واذا أردنا فهم هذا التجديد المحوري، فاننا سنجد في فلسفـة سارتر عونا على ذلك، على نحو يقل عما سنجده في فلسفة نيتشـه. وقد كان تأثير نيتشـه هائلا حتما على مسرحية «الذبـاب» وقد توضح فقـرات قلائل من هذه المسرحية ذلك، فقرب نهايـة الفصل الثاني ـ اللوحة الأولى ـ المشهـد الرابع يقول أورست، «هناك طريق آخر ـ طريقي . . . لا بد لي أن أهبط ـ أتفهم؟ أهبط بينكم . . ».

«افترض أنني حملت على كـاهلي كل جرائمهم. افترض أننـي أردت أن أكتسب لقب «سارق الـذنب» وأن أراكم على نفسي كل ندمهم . . » (١٤)

هنا نجد أصداء الفقرات الثلاث المختلفة الآتية المستقاة من نيتشه (١٥)

«هذا طريقي. فأين طريقك؟ ـ هكذا أجبت أولئك الـذين سألوني «الطريق». ذلك أن الطريق ـ ذلك لا وجود له».

«لا بـد لي أن أهبط الى الأعماق، على نحو مـا تفعلين في المساء حينما تمضي وراء البحـر ومع ذلك تظلين تجلبين النور الى العالم السفلي، أنت أيتها النجمة البالغة الثراء. لا بد لي مثلك من الهبوط، من النزول، على نحو ما قال الانسان الذي أرغب في النزول اليه».

«لـو أن الهاً سيهبط الى الأرض، فما ينبغي عليـه الا أن يفعل الخطأ، أن يحمل على كـاهلـه الـذنب لا العقاب. ذلك وحده سيكون جديراً باله».

ان المقتطف الأخير من «انساني، انساني جداً Ecce Homa لا يعدو أن يكون جوهر «ذباب» سارتر. والسخرية من المسيحية يتم توسيع نطاقها في المسرحية، ويصبح أورست شخصا مخلصا عظيما مناهضا للمسيحية، بطلا نيتشـويا حقا. وحتى «طنين الذباب السـام» نجده في «هكذا تكلم زرادشت» الجزء الأول، الفصل الذي يحمل العنوان «في ذباب السوق».

فلنبحث عقب ذلك فقـرة من الفصل الثـاني ـ اللـوحة الثـانيـة المشهد الخامس، حيث يحادث زيـوس ايجيستوس قائلا:

«أتعلم ما اذا كـان سيحدث لأجـاممنون لو لم تقتلـه؟ كان بعـد ثلاثة أشهـر سيلقى حتفه جـراء السكتة

الـدماغيـة على صـدر جاريـة حسنـاء، لكن جريمتك خـدمت أغـراضي . . . لقد نظـرت الى فعلتك باستفظاع وتنصلت منها. ومع ذلك فيا للفـائدة التي جنيتها منها! فمقابل قتيل واحد انغمس عشرون ألفا غيره في الندم»

قارن ذلك بما يرد عنه نيتشه في كتابه «شفق الآلهة Twilght of the idols الفصل الأول: ١٠ حيث يقول: «لا تستديمـوا« الجبن» حيال أعمال المرء! لا تدعوها في وضـع حرج بعد ذلك! فتأنيب الضمير شيء لا يليق» وفي ارادة القوةThe will to power†(٢٣٤): «تأنيب الضمير: مؤشر الى أن الشخصية ليست على قـدر العمل». ولكن ليست هناك كلمتـان قصيرتان يمكنهما تقديـم فكرة مناسبـة عن تأثير نيتشه عند هـذه النقطة. وكل من موقف سارتـر الذي يبعث عمدا على الشعور بالصـدمة حيال الموت باعتبـاره شيئا طبيعيـا على نحو جـوهري ومـوقفه من مشـاعر الـذنب هما مناهضان بعمـق للمسيحية ونيتشويان.

وليس موضـوع ترك عمل المرء «في وضع حـرج بعد ذلك» بالنقطـة العابـرة في المسرحية: فهذا هـو ما تفعله الكترا في النهاية، بينما يقاوم أورست بعناد هذا الاغراء وبذلك يرتفع الى مرتبة البطولة.

فقرتنا الثالثة مـن مسرحية «الذباب» تأتي من المشهد التالي (المشهد السادس) فـايجيستوس وقد نالته الطعنة يسأل أورست: «أحقا أنك لا تشعر بالندم؟ «ويرد أورست: «الندم؟ لماذا؟ إنني أفعل الصواب «وقد يبدو سطحياً أن سارتر يقف ببساطة الى جانب سوفوكليس ضد اسخيلوس ويوربيديس، ولكن في الحقيقة فان معارضـة الندم، لا في هذه الحالة المحددة التي يعتقد فيهـا أورست أنه «يفعل الصواب» وانما بصفة عامة تماما، هي على وجه التقريب شيء جوهري في مسرحية سارتر تماما كالفكرة القائلة بأن احتمال المرء للدّين عمل أكثر نبلا بكثير من تقبل العقاب فحسب. حقا إن الفكرتين تنتمي احداهما الى الأخرى، وهما ليستا بـالفكرتين المستمدتين من سوفوكليـس، وانما من نيتشه. وأورست هو شخص مخلص لأنه يزيل مشاعر الذنب من نفوس الناس.

في «هكـذا تكلم زرادشت» تختصر احـدى النغمات الـدالـة لفلسفـة نيتشـه على نحـو محكم في هـذه الكلمات: «ان يخلّص الأنسـان من الانتقـام، ذلـك بـالنسبـة لي جسر يفضي الى الأمل الأسمى . . . » (٢ : ٧). وتأنيب الضمير يفهمه نيتشه (وفرويد) (١٦) باعتباره شكلاً من أشكال الانتقام يمارسه المرء ضد نفسـه. ولكن في «الذبـاب» نجد معـارضة الانتقام بـالمعنى الواضح والعـادي أكثر وضـوحاً من الهجوم على مشاعر الذنب.

دعنـا الان نلتفت الى حـوار أورست مع زيـوس قـرب نهاية الفصل الثـالث ــ المشهـد الثـاني. يصف أورست ادراكـه المفـاجيء لحريتـه: . . . لم يبق شيء في السماء، لا خير ولا شر. ولا أحـد يصـدر لي الأوامر فيهيب بـه زيوس: «عـد الى رحابنـا، عد. انظرْ كَمْ أنت وحيـد، حتى أختك تخلت عنك». وعلى الفور نتذكر كتاب نيتشه، «وراء الخير والشر» حيث يشـدد على أن الانسان هو الذي يعطي نفسه

خطأه وصوابه، ويـؤكد على الوحدة التي تحل على أولئك الذين يغادرون القطيع وقيمـه المزعومة التي منحها له الرب. قارن على سبيل المثال «هكذا تكلم زرادشت» «في الطريق الى الخالق»:

«كل وحـدة ذنب»، هكـذا يتكلـم القطيع . . . وحينما تقـول: «لم يعـد لي ضمير مشترك معكم» سيكون ذلك رثـاء وعـذابـاً . . . ولكن أتـرغب في المضي في طـريق عـذابك الـذي هـو الطـريق الى نفسك؟ . . . أتسمي نفسك حرا؟ . . . حرّ ممّ؟ وكما لو كـانت لذلك أهميـة . . حرّممّ؟ أتستطيع أن تعطي نفسك شرك وخيرك . . . ؟ هكذا تلقى النجمة الى الخواء والى تنفس العزلة الجليدي . . . سيأتي حين من الدهر تدفعك العزلة الى السأم . . . هناك مشاعر تسعى الى قتل الانسان الوحيد، فان لم تنجح في ذلك فلا بد لها هي ذاتها أن تموت. ولكن أقادر أنت على هذا ـ على أن تكون قاتلاً؟».

في الجزء الثـالث «على جبل الزيتـون»، يسخر نيتشـه من أولئك الـذين يحذرونه من العـزلة نـائحين: «سيجمده جليد المعرفة حتى الموت!» فيقول: «الوحدة يمكن أن تكون ملاذ المريض، والوحدة يمكن كذلك أن تكون ملاذاً من المريض».

حينما يناشد زيوس أورست أن «يعود» يرد عليه هذا بروح نيتشوية قائلاً: «لن أعود في ظل شريعتك، فقد حكم عليّ بألا تكـون لي شريعة إلا شريعتي . . ذلك أني انسـان، يا زيوس، وكل انسـان لا بد أن يبتكر طريقه».

عندما تعلن الكترا نـدمها يظل أورست «مخلصاً للأرض» (زرادشت ـــ المقدمة ـ ٣) ويعيـد الى أذهاننا «انسـاني، انسـاني جداً» (٢ : ١٠) « ان وصفتي للعظمـة في الكـائن الانسـاني هي Amor Fati : ألا يـرغب المرء في ان يختلـف شيء لا الى الأمـام ولا الى الـوراء على امتـداد الأزل» و «شفق الآلهة» (٩ : ٤٩): «مثل هذا الروح الذي غدا حرا (عبارة تناسب أورست على نحو رائع) يقف وسط الأكوان بقدرية فرحة مترعة بالثقة . . . أنه لا يعود يمارس النفي».

هكذا يقول أورست لـزيوس: «اني لا أكرهك. فماذا تكون أنت بالنسبـة لي؟» وأخيراً: «حياة الانسان تبدأ عند الجانب الآخر من اليأس». وهذه العبارة الأخيرة قد تذكرنا بالمقاطع الثلاثة الأخيرة في مؤلف نيتشه الموسوم بـ «قضية فاجنر» Contra Wagner وفي المقام الأول بـ «المفتتح» الجميـل الذي يعد من أجمل ما كتب نيتشه على الاطلاق (١٧). حقا ان التشبيـه الأخير في «الذباب» وهو الخاص بعازف الناي الأرقط استخدمـه كذلك نيتشه مرارا فيما يتعلق بالانسان المثـالي وبسقراط وبنفسه (١٨). ولكن كفانا من مثل هذه الاشارات.

ولأن سارتر نفسه فيلسوف، فقد افترض الجميع فيما يبدو أن مسرحياته، ومن بينها «الذباب» لا بد أن تجسـد فلسفته . لكن «الـذبـاب» لا تخالف فلسفة سـارتـر الماركسيـة التي قال بها في الخمسينيـات من عمره، أي بعد أقل عشرين عاما من كتابتـه لهذه المسرحية، وانما هي تخالف كذلك فلسفته في محاضرته الشهيرة بعنوان «الوجودية نـزعة انسانية» التي ألقاها في عام ١٩٤٦ ، أي بعد ثـلاث سنوات من كتابة

«الذباب» وقد ذهب سارتر وقتها لى القول بأنه: «ما من شيء يمكن ان يكون أفضل بالنسبة لنا ما لم يكن أفضل بالنسبة للجميع» وأنه «اذا . . . قررت الزواج والانجاب فعلى الرغم من أن هذا القرار ينطلق من موقفي، من عاطفتي أو رغبتي، فانني بهذا لا الزم نفسي فحسب، وانما ألزم الانسانية ككل بممارسة الزواج الاحادي» (١٩) ومن المؤكد أن أخلاق «الذباب» أكثر فردية بكثير وأقل اتساماً بالطابع الكانتي، وبكلمة واحدة فانها أخلاق نيتشوية. كما أننا لا نجد أخلاق «الذباب» في الوجود والعدم Being and Nothineness أو لا مفر No Exist التي أكملت في العام ذاته، فهذه الاخلاق لا نجدها الا في «الذباب» وفي كتابات نيتشه.

تمثل المسرحية شيئًا شديد الغرابة. فقد كتبها فيلسوف، ، لكنها تجسد أخلاق فيلسوف آخر، هو يقينا أول انسان يرد ذكره في «الوجود والعدم» والانسان الذي تم الاعتراف منذ وقت طويل بتأثيره الحاسم على الوجودية.

وحسب الاتهام القديم الذي وجهة سقراط الى الشاعر، فإن سارتر حينما كتب «الذباب» لم يكن يعرف بصورة كاملة ما يقوم به، وربما كان الهامه غير مدرك في أحد جوانبه، وهو يعرض الصور والانطباعات التي تلقاها حينما عكف على قراءة نيتشه، ومن المؤكد أن «الآخرون هم الجحيم» وهي أشهر فقرة في «لا مفر» وربما في كتابات سارتر بكاملها هي صدى غير مدرك لقول نيتشه: «لم يعد يعرف غثيانا آخر غير الآخرين» (٢٠).

كذلك كان لنيتشه، الذي تتسم كتبه بمثل هذه السمة الفنية المذهلة، تأثير هائل على ستيفان جورج S George وريلكه Rilke وكريستيان مورجنشترن C.Morgensern وجوتفريد بنG. Benn وتوماس مان T. Mann وهرمان هسA.H. Hesse وجيد Gide ومالرو Malraux وكامو.

ويعد آخر أعمال كامو الكبرى حقًا، وهو «السقوط» The Fall قريبًا من «الذباب» ومن نيتشه، بقدر ما تمثل هجوماً على مشاعر الذنب وبصفة خاصة على مبدأ «السقوط» المسيحي. وقد فشل معظم النقاد في فهم هذا العمل، لأنهم على العكس من كامو لم يكونوا متعمقين في فهم نيتشه. لكن هذا الكتاب من الممكن مطالعته باعتباره تاريخ حالة لإرادة القوة لمريض يجد أن التعاليم المسيحية القائلة بأن كل البشر مذنبون وخطاءون قد صيغت على قدر احتياجاتهم، لانها تسمح لهم بالشعور بأنهم أسمى ممن هم أفضل منهم فالضعاف بينما هم يحتجون على تفاهتهم يطلون من على أولئك الذين يرفضون الاقرار بمدى غرقهم في الذنب. حقا ان بطل الضد في «السقوط» لا يمكن فهمه بمعزل عن مفهوم ارادة القوة الذي يشار اليه من طرف خفي باستمرار. وهذا الكتاب أكثر اتسامًا بالطابع النيتشوي حتى من «الذباب».

«الذباب» مسرحية نثرية وأكثر اتساماً بالطابع التعليمي من المعالجات القديمة للموضوع ذاته، لكنه من الممكن الذهاب الى القول بأن هـذه المسرحية لكونها مكتوبة نثرا بكاملهـا تعد أكثر تماسكا من «الكترا» يوربيديس التي تثير الفقـرات التعليمية العديدة فيها المزيد من القلق. وسـارتر ككاتب درامي ليس، بالطبع، في المرتبة ذاتها التي يحتلها يوربيديس كما أنه كفيلسوف لا يوضع في مرتبة واحدة مع أفلاطون. ومع ذلك فانه يـوحي بالمقارنة مع كل منهما، وكانت النقطـة المقصودة هنا ستغدو أكثر وضـوحا لو أن سارتر قد هجر الفلسفة ليكتب المسرحيات، بدلا من ترك كل من الفلسفة وكتابة المسرحيات من أجل الصحـافـة. وحتى على الـرغم من ذلك، فإن أحـداً آخـر لم يكتب مثل هـذه الأطروحـات الفلسفيـة الاكاديمية ذات المستوى الفني الرفيع وكذلك مسرحيـات جيدة كتلك التي كتبها سارتر. فهو يحتل في قصة التراجيديا والفلسفة مكانة فريدة.

ومن المثير للسخريـة أن الفلسفة في «الذباب» ليست فلسفـة سارتر. لكن «لا مفر» و «الأيـدي القذرة Les mains sales» أكثر اتسـاماً بـالطابع الفلسفي. ومعظم الموضوعـات الفلسفية المطـروحة في هاتين المسرحيتين هي موضوعات سارتر. وربما لهذا السبب في أحد جوانبه لا نحس باغراء يدفعنا الى أن نطلق على أي من هاتين المسرحيتين اسم التراجيديا. وتـدور أحداث «لا مفر» في الجحيم، وتتناول موضوع اللعنة الأبـدية، وقد يقال إنها أكثر سكونية بكثير من «برومثيـوس» وتتناول «الأيدي القذرة» مـوقفا تـراجيـديا شبيهـا بمـوقف «يوليـوس قيصر»: فهنـاك رجل يمعن التفكير في أن يقتل من أجل الصالح العام سياسيًا أصبح ينظر اليه باعتبـاره رجلا عظيما حقا جديرا بعميق الاعجاب. لكن المعالجة ليست تـراجيديـة، وانما هي تخاطب الى حد كبير العقل لا الـوجدان. ومن الـواضح أن هذا مقصـود ومتعمـد، فشأن برتـولد بـريخت، لم يكن سارتـر يـرغب في اثارة الاشفـاق والفزع أو قـدرا كبيرا من الانفعـال، وانما كان يـؤثر تقـديم غذاء للفكـر. غير أنـه على هذا المستـوى يبدو أرفع قـدرا بكثير من بريخت.

على الرغم من أن قصد بريخت، الذي تمسك به بشدة، هو جعل الجمهور يفكر، الا أن غرضه كان الاقناع كذلك، وفي غمار محاولته القيام بالأمـرين معا لم يفلح في القيام بأي منهما. ويرجع ذلك في أحد جوانبـه الى أنه كـان شديد الحرص على الاقنـاع، كما يرجع في جـانب آخر الى أنه كـانت تعوزه مـوهبة عظيمة في تناول الأفكار. و «الافكار» التي جرى التعبير عنهـا في مسرحياته هي عادة بعيدة عن الحذق بصـورة متزايـدة، وتتسم بـالتبسيط (٢١). ومن ناحيـة أخـرى، فإن سارتـر يبـدو حاذقـا الى أقصى الحدود، وخاصة في «الايدي القذرة» التي تعالج موضوعات تناولها بريخت بدوره (٢٢).

كـان قصد بـريخت بالطبع أن يصل إلى الجماهير، لكنـه لم يحقق ذلك قط. ومسرحيـات سارتـر تتم مطالعتها على نطـاق أوسع بكثير من مسرحيات بريخت، وتفوق أعداد كبيرة حقـا من الطلاب بقراءة مسرحيات سارتر خارج إطار المقررات الدراسية.

دعنا نبتعـد عن القول بأن سارتـر يفتقر الى القدرة على ابداع شخصيـات فاتنة. فليس بـالإبداع القليل الشأن أن تتم دعـوة القارىء الى ان يكـون انتقاديـا وتأمليا ومفـارقا لـلانفعال، والتخلص من الشعـر والعناصر الداعيـة للاشفاق ومع ذلك اقناع القارىء بأن احدى الشخصيـات في مسرحية ما هي رجل عظيم متميز في ادراكه للحقـائق السياسية وككائن بشري. ويعـد أويدريه في «الأيدي القـذرة» ابداعا متميزا. ونحن «نشاهد» تألقه على نحو لا يحدث لنـا قط مع جاليليو عند بريخت. ومع ذلك فإن موت أويدريه لا يتم الشعور به بـاعتباره شيئًا تراجيديا، فهو جزء من محاولة نـاجحة الى حد بعيد، لايضاح كم هو صعب أن نوضح السبب في قيامنا بـأهم الأشياء التي نقوم بها، وكيف أنه أمر مشروع أن نخلع معنى على أعمالنا بعد وقوعها.

والالهام الجوهري مستمـد، مرة اخـرى، من نيتشه: «تكـريما لشكسبير - إن أجمل مـا استطعت قـوله تكريما لشكسبير كـانسان هو هذا: لقـد كان يؤمن ببروتـوس، ولم يلق ذرة واحدة من الشك على مثل هذا النـوع من الفضيلة. وقد خصص أفضل تراجيـديته له - وهي لا تـزال يطلق عليها الاسم الخطأ - ولأشد تجسيدات الأخلاق الرفيعة فظاعة. ان استقلال الروح هو موضع النقاش هنا! عندئذ لا يمكن أن تكون هناك تضحيـة أكبر مما ينبغي، فحتى أعز الأصـدقاء بالنسبة للمرء ينبغـي أن يكون قادراً على التضحية من أجل هذا الاستقلال، على الرغم من أنه قد يكون أمجد البشر وزينة الدنيا وعبقريا لا نظير له... والقمة التي يضع قيصر عليها هي أدق تمجيد أمكنه أن يريـه لبروتوس: فبهذه الطريقة وحدها يـرفع أعمق مشكـلاتـه الى قمة هـائلـة، لا تقل عن قـوة الـروح التي كان بمقـدورهـا قطع مثل هـذه العقـدة... وقد جلب في هـذه التراجيديـا شاعـرا الى خشبة المسرح مـرتين، وصب مرتين مثل هـذا الازدراء المطلق نافد الصبر عليه، بحيث بـدأ ذلك كصرخة، صرخة ازدراء الذات... وعلى المرء أن يترجم هذا عائدًا به الى روح الشاعر الذي كتبه».

إن هذه الفقرة الواردة في كتاب نيتشه الموسوم بـ«العلم المسرور» (المبحث ٩٨) لا تقف وحدها. ففي «قضية فاجنر» (المبحث الثاني) يقتطف نيتشه صرخة دون جوزيه الأخيرة التي يختتم العمل بها:

نعم. قتلتها،

أنا - معبودتي كارمن!

مثل هذا المفهوم للحب (وهو المفهوم الوحيد الذي يليق بفيلسوف) هو مفهوم نادر: «فهو يرفع العمل الفني فوق الالاف من الأعمال الفنية».

في المشهد الأخير من «الايـدي القذرة» يقـول هيجو الذي قتـل أويدريه: «لقـد أحببت أويدريـه، يا أولجا، أحببته أكثر مما أحببت أي انسـان في هذا العالم» ولكن موقف سارتر في هـذه المسرحية من نيتشه ليس ما هو عليه في «الذباب»، فهو يقترب أكثر من مـوقف يوربيديس من الأساطير القديمة. وسارتر يحاول أن يتصور بالتفصيل مـا يشعر به الناس حقـا وما يفكر ون فيه حينما يقـومون بأعمال يتم فيها بعد

بسهـولة اضفـاء الطابع الـرومـانسي عليها . أي نـوع من البشر ذلك الـذي يتعين عليه أن يظهـر قوتـه الروحية بالقتل؟ حينما كتب نيتشه عن «يوليوس قيصر» كان يفكر في قطيعته مع فاجنر، على نحو ما تم ادراكـه منذ زمـن بعيد. وسـارتـر لا يبدو من النظـرة الأولى وكأنـه يطـالع تجاربه الخاصـة في مـوقف تراجيدي قديم، ويبدو أنه يحذو حذو يوربيديس في القاء نظرة عن كثب على بروتوس حديث.

غير أن شخصية بروتوس تذكرنا بـالشاعر الذي صب عليه شكسبير قدرا هائلا من الازدراء بحيث بدأ ذلك كصرخة، صرخة ازدراء الذات.

هيجو: ليست لدي موهبة للقيام بأي شيء

أويدريه: لديك موهبة الكتابة.

هيجو: الكتابة! كلمات! دائماً كلمات! (٦ : ٢).

كلمات! دائماً كلمات! ان عنوان سيرة الحياة الذاتية التي كتبها سارتر وهو «الكلمات» Les Mots يبدو كصرخة جـريحة. وقد أعـرب سارتر أكثـر من مرة عن شعوره بأن كتـابة الفلسفـة والمسرحيات بينما الآخرون يتضـورون جوعًا تبدو لـه عبثا. وقد كان بمقـدوره أن يكيل عناصر استدعاء الشفقـة لهيجو فيجعلنا نشعر بأن موتـه في نهاية المسرحية هو حدث تراجيدي. وربما كان هنـاك شيء مواز لفيرتر عند جوتـه، نوع من الصـورة الكاريكاتيريـة للمؤلف: فلا بـد لفيرتر وهيجو مـن أن يموتا ليتيحـا لجوته وسارتـر أن يواصلا الحياة. ولكن بينما ألهمت «الام فيرتـر الشاب» The suffering of the young Werther بسلسلـة من عمليات الانتحـار، فإن «الأيدي القـذرة» لم تثر انفعـالا يمكن ان يوضع موضع المقارنة مع هذه السلسلة، لماذا؟.

ان الوعي بالذات والسخرية يتم المضي بهما بعيداً في هذه المسرحية، بحيث أننا نغدو أقرب الى «هاملت» منا الى «يـوليوس قيصر» ولكن هاملت، الذي يشبههـه هيجو في تأخيره مراراً للقتل الذي يقـال له ان عليه القيام به، وهـو شخصية تراجيدية، حتى وهو يتوجع من أنـه: «يتعين أن أعرى (كعاهرة) قلبي بالكلمات» (١٣). وعلى الرغم من أن العديد من الفقرات في «هاملت» تعبر الحدود الى الكوميديا، بل والفارس على وجه التقريب، وعلى سبيل المثال المشهد (٢٤) الذي يتسـاءل فيه بولوينوس: «ماذا تقرأ يا مولاي ؟» فيرد هاملت: «كلمات، كلمات، كلمات» وهاملت يتحـدث معظم الوقت بشعر شامخ، وعلى الرغم من اكتئابـه فإننا ندفع باتجاه الشعور بأن الأحداث والمصارع التـي نشهدها هي أعمال لحظة عظيمة. وقـد كان من اليسير نسيبيا جعلنا نقتنـع بأن الحدث في «الأيدي القذرة» هو حـدث ذو أهمية كبرى، ولكن هذا هو على وجه الدقة ما لا يسمح لنا بأن نشعر به.

يعمل سارتر، شأن بريخت وشو وابسن، في اطار متابعة يوربيديس بأكثر مما يعمل في متابعة شكسبير، وقليلة هي أخطاء صمـويل جونسون التي يركن اليهـا على نطاق واسع، كما هو الحال بالنسبـة لمفهومه الغريب، القـائل بأن التراجيديـا والكوميـديا «لا يـربطهما الا القليل جدا، بحيث أنـه لم يكن هناك في

صفوف الاغريق او الرومان كاتب واحد جرب النوعين معا» (٢٥). فقد كتب كل شعراء أثينا التراجيديين العظام المسرحيات الساهرة، ولم يكتب يوربيديس الكوميديات (هيلين)فحسب، بل كتب ما يسميه جونسون في الصفحة ذاتها «الدراما المختلطة» (وبصفة خاصة «السيتيس» و «أيون») ويتفق معظم الشراح على أن خطاب بالاس أثينا في نهاية مسرحية «أيون» يتباين تماما مع مشاعر يوربيديس ويكتسب سمة الفارس على وجه التقريب. فالشاعر لا يعود بعد يشعر بالحاجة الى أن يكون صريحاً، فاذا لم نكن قد أدركنا وجهة نظره في الوقائع التي تعرض علينا حتى ذلك الوقت، فاننا لن ندركها الآن. والانطباع الذي نخرج به هو أنه أشد مرارة من أن يلجأ الى الاتهامات والتوجعات وأنه يؤثر السخرية. وهذا يتفق بصورة كافية مع النغمة السائدة في المسرحية بأسرها بحيث أنه يغدو فعالاً، ومع ذلك فانه يقدم ذروة قوية وغير متوقعة.

لم يدفع اسخيلوس وسوفوكليس السخرية قدما الى هذا الحد قط، كما لم يقم شكسبير بذلك، اللهم الا في «ترويلوس وكريسيدا» التي تحمل شيئًا من نكهة يوربيديس. غير أن يوربيديس أكثر حداثة، في العديد من الجوانب، حتى من شكسبير. فهو أكثر امتلاء بعدم الثقة بالاسلوب الطنان والتقاليد والنبل المزعوم، وهو يواصل النظر بصورة انتقادية الى العقد التي يستخدمها، مباعداً بينه وبينها من خلال المقدمات والتعقيبات الصريحة التي تضع فيها الشخصيات في مسرحياته القصص القديمة موضع التساؤل، وتشير سخريته إلى فقدان الأمل والايمان.

فلنضع موضع الاعتبار «ايفيجينيا في أوليس» ليوربيديس. ليس بمقدورنا أن نتعجب بما فيه الكفاية من حداثتها. ويشابه هيكل مسرحية «أمير هامبورج Prinz Von Homburg «لهاينريش فون كلايست * H. Von Kleist (١٨١٠) وهي واحدة من أكثر المسرحيات الالمانية حظا من الشهرة والترحيب، عقدة يوربيديس بصورة وثيقة. فالأمير، شأن ايفيجينا، قدره الموت، وهو يخوض غمار أشد ألوان الخوف من الموت فظاعة، وأخيراً يعقد العزم على أن يموت بشجاعة، ولكن في اللحظة الأخيرة عينها يحال دون وقوع الكارثة. ورغم ذلك فان يوربيديس أكثر حداثة بلا انتهاء، دون أن يرجع ذلك فحسب الى كون «ايفيجينيا» هي «دراما مختلطة»، فهو، على العكس من كلايست، يظل مبتعدا على نحو ساخر عن الحسم البطولي النهائي، مشيراً بوضوح الى أن الرؤية المجيدة لبطلته هي وهم. وقد نتساءل عما اذا كان بمقدور الشاعر أن يصدق ما يدع البطلة تصدقه ولكنه يبقى دون شك، حينما تطلب من أمها كليتمنسترا في النهاية التأكد من أن أورست سيكبر ويصبح رجلاً قويا وحينما

---

* كلايست: بيرند هاينريش فيلهلم فون (١٧٧٧ - ١٨١١١) شاعر وكاتب درامي الماني، يعتبر واحداً من رواد حركة «العاصفة والاندفاع» التي أضفت طابعها على الرومانسية الالمانية طويلا. ورغم قصر عمره ومحدودية ما كتبه فقد كان لانجازه تأثير كبير. وقيل أنه ترك بصمة قوية في أعمال كافكا. ولكن حياته نفسها كانت أبعد أثرا، فبعد أن وصل الى حافة الجنون أطلق النار على حبيبته هنريت نوجيل ثم انتحر (هـ.م.)

تبتهل اليها ألا تكـره أجاممنون. ونحن ندفع بـاتجاه الشعور بأنه ما من شيء سيتحقق على النحـو الذي تعتقد الشهيـدة الشابـة الجريئة أنه سيحـدث. ويجري تذكيرنـا بحماس الجوقة البالغ الأنثـوية في بـداية المسرحية للسفن العظيمة وكل أولئك الرجال الذين يفترض أنهم من البواسل.

ان مثل هذه الـدرجة الرفيعة من الـوعي بالذات والسخريـة، وهذا البحث الذي لا هوادة فيـه مما يعد نبيلا ومثل خيبة الأمل الشديدة تلك تذكـر المرء بمغيتوفيليس جوته في «فاوست». وليس هناك الكثير مما يستدعي المقارنة به قبل القرن العشرين.

غير أن يوربيـديس يقدم على نحو يفوق جـوته، دع جانبًا ابسن، معـاناة هائلة على خشبـة المسرح ـ في «ايفيجينيا» و «أيون» كذلك ـ ولا يتردد في كتابة فقـرات تثير الاشفاق بعمق. أما سارتر فانه لا يسمح لنفسـه بمثل هذا الانغماس الانفعـالي. وفي الفصل الأخير من «الأيـدي القذرة» يقـول هيجو: «لقـد عشت طويلا في تراجيديا» و «ماذا لو كان الأمر كله كوميديا؟ «وآه، هذا فارس». ونحن نشعر طوال الوقت بأن سارتر يرفض أن يحول مسرحيته الى تراجيديا، ويتساءل مع هيجو عما اذا لم تكن كوميديا أو فارس، عما اذا لم تكن الحيـاة في أفضل أحوالها يمكن النظر اليهـا كنوع من الفارس. لكنـه لن يمنحنا التطهير الذي يهبه الضحك، فهو حريص على استكناه أغوار المشكلات وجعلنا نفكر بها.

هل «الذباب» تراجيديا؟ من المحتمل أن معظم القـراء سيقولون إنها ليست كذلك، لأن النهاية ليست تراجيدية. ومع ذلك فاننا نسمي «الأورستية» و «إلكترا» سوفوكوليس تراجيديات على الرغم من أنها لا تنتهي نهايات تراجيـدية ونهاية «الذبـاب» أكثر حظًا من الطابع التراجيـدي بكثير من نهاية صياغتي اسخيلوس وسـوفوكليس لهذه القصة. ولكن الشرط الضروري لكون مسرحيـة ما عملاً تراجيـدياً لا يتمثل في أنها تنتهي على نحـو سيء، وانما في أنها تقدم على خشبـة المسرح معـاناة بـالغة الحدة والـزخم بحيث أنه ما من نهاية يمكن أن تمحو هذا الانطبـاع من أذهاننا. ولما كان قد أصبح من غير المألوف أن تقدم على خشبة المسرح عذابـات كتلك التي تعاني منها كساندرا، بروميثيـوس، أياس، فيلوكتيتيس، هرقل والكترا، فان الخاتمة غير التراجيدية نادرًا ما تتساوق مع التراجيديا، وبصورة متزايدة أصبحت النهاية هي التي يتعين أن تحمل وقر التراجيديا.

إن الانطباع الكلي في «الـذباب» هـو انطباع بـالتأمل المفتقـر للتوقير والاحتشـام أكثر ممـا هو انطبـاع بـ «السامي باعتباره قهرا فنيا للفظيع» وبينما اسخيلـوس وسوفوكليس نظرا في جرأة الى التدمير الفظيع لما يسمى بتاريخ العالم وكذلك قسوة الطبيعة» (٢٦) فان سـارتر يحدثنا بأن «الحياة تبدأ عند الجانب الآخر من اليأس». واليأس يؤخذ بـاعتباره أمرا مسلما به، جنبا الى جنب مع الحقيقة القـائلة بأنه مبرر بصورة مناسبة، فما يعرض علينا على خشبة المسرح ليس العذاب المذهل الذي يؤدي الى اليأس وانما هو الشاب الذي ينتصر على اليأس. ذلك هـو السبب في أن هذه المسرحيـة ليست تراجيديـة. وبينما نجد أن روح نيتشويه فان المسرحية تفتقر الى شعر العذاب الذي كان نيتشه نفسه أحد المتضلعين فيه. وقد يشعر المرء

بأنه يود أن يقول لسارتر، كما قال نيتشه لنفسه يوما: «كان ينبغي ان تغني، ، هذه الروح الجديدة، لا أن تتحدث» (٢٧). وعلى الرغم من أن سارتر، على العكس من نيتشه، قد كتب مسرحيات، الا أن نيتشه، على العكس من سارتر، كان شاعراً.

لقد ذكر نيتشه أنه مما ينتمي الى جوهر التراجيديا الاغريقية كونها استجابة لـ «عبث الوجود» وانتصارا على الغثيان (Ekel) (٢٨). فالمعاناة تصبح جميلة و«كظاهرتين جماليتين فحسب يعد الوجود والعالم مبررين للأبد». وهذا القول وهو إحدى النغمات الدالة على «ميلاد التراجيديا» (مدرج في المبحث الخامس) هو من الأقوال المميزة لنيتشه الرومانسي في مرحلته الباكرة، وسارتر يعد على نحو يفوق نيتشه في مراحله الأخيرة يعد ـ رومانسيا. ومع ذلك، فان النقطة التي يطرحها نيتشه الشاب هي، باعتبارها وصفا للتراجيديا الاغريقية والشكسبيرية، نقطة أجيد التقاطها وطرحها: فعذابات أبطال سوفوكليس: الكترا وأنتيجونا، وأياس و أوديب يعبر عنها بشعر بالغ الروعة، إلى حد أن القراء والمشاهدين يشعرون بالتحرر عاطفياً وهم يكتشفون كلمات تعبر عن حزنهم الأخرس، ومعايشة مثل هذا الجمال البديع، على الرغم من انها «لا تبرر» العذاب، الا أنها تحقق تصالحنا مع أنفسنا، على الأقل بصورة مؤقتة.

ليست لدى سارتر رغبة في تحقيق تصالحنا مع العالم. وسرعان ما سيقبل رأي كارل ماركس ويغير العالم، لكنه ككاتب مسرحي ـ وعلى عكس بريخت ـ لا يبدو وكأن لديه آمالاً كبارا في تحقيق ذلك. وربما كانت «الذباب» دعوة للعمل. ومن المؤكد أنها حينما عرضت للمرة الأولى في ظل الاحتلال النازي تضمنت تحديا للكف عن التخبط والتمرغ في حمأة مشاعر الذنب ولوم الذات والشعور بأن المرء يستحق قدره البائس، لكن المخلص أورست، هو شخصية فردية نيتشوية لا تدين بشيء لماركس. وسارتر يمسك في «لا مفر» و «الأيدي القذرة» بمرآة أمام البشر ـ او هو بالأحرى يضع البشر في قاعة مرايا، فنرى كل حدث ودافع واحساس في عدد كبير من المناظير بحيث أن التأثير يقترب من الكوميديا، لكننا لا يسمح لنا قط بالتراخي وحسم التوترات التي لا تطاق في اطار الضحك. اذ يرغم باستمرار على التساؤل. فسارتر هو أكثر الكتاب المسرحيين اتساما بالطابع السقراطي.

ومن اليسير بعد أن قرأناه أن نرى أن نيتشه كان مخطئاً في افتراض أن وفرة الجدل هي بالضرورة مؤشر للتفاؤل. ونحن لا نعود ننظر الى يوربيديس بالطريقة التي نظر بها نيتشه اليه، وانما باعتباره أخا لنا. وحتى اذا لم تكن مسرحيات سارتر تراجيديات فإن العديد من مسرحيات يوربيديس هي كذلك. هل يعني ذلك أنه لا يزال من الممكن كتابة التراجيديات في عصرنا كذلك؟ قبل أن نواجه هذا السؤال يتعين علينا أن نأخذ في الاعتبار شكسبير وآراء بعض الفلاسفة الآخرين.

الفصل التاسع
شكسبير والفلاسفة

(٥٣) اختبار الفلاسفة

من بين الفلاسفة الستة الكبار الذين تناولوا التراجيـديا مطولاً ركز افلاطون وأرسطو ونيتشه اهتمامهم على التراجيديا الاغريقية، ورغم اهتمامه بهذه التراجيديا فإن نيتشه لم يغفل شكسبير. وقد اهتم هيوم وهيجل وشوبنهور بصورة متعادلة بالاغـريق وشكسبير. وحتى الفلاسفة الالمان الثلاثـة لم يتعرضوا للتراجيديات الالمانية الا بإشارات عابرة.

وقد يكون اختبار هؤلاء الفلاسفة الستـة في مواجهة ابسن وسترابندبرج أو مسرحيات القرن العشرين أمرًا مثيرًا للاهتمام، ولكن لن يكـون من الانصاف انتقادهم لعدم انصـافهم لأعمال كتبت بعد موتهم. وبما أن أحداً منهم لم يناقش مطولاً كورني أو راسين أو وضع أياً منهما في مرتبة شكسبير أو الاغريق فانه يبدو من المناسب بالنسبة لنا ان نركز على شكسبير. وإني أفضل الأهتمام بشيء من الدقة بعدد قليل من الشعراء على تناول العديد منهم بصورة موجزة. ولو أن أحدًا غيري طبق منهاجي على راسين أو ابسن لـرحبت بمثـل هـذه الـدراسـات. وفي غضــون ذلك يبـدو من الـواضـح ان مسرحيـات راسين هي تراجيديـات، وان كان من المحتمل أنها من نوع مختلف عن تراجيديـات الاغريق أو شكسبير. وسواء أطلقنا على بعض مسرحيات ابسن اسم التراجيـديات أو دعوناها، على نحو ما كـان يفعل، باسم آخر مثل Schau Spiele الأعمال الدراميـة أو سميناها مسرحيـات فحسب، فان ذلك ليس بـالأمر ذي الأهميـة الكبيرة. ومـن المؤكـد أن لها بعـدا فلسفيـا يستحق الاستكشـاف. ومن المحتمـل أن تكـون الدراسات، التي تلقي الضـوء على ذلك أكثر أهمية من التصنيفات الضافيـة السابقة على داروين وغير التاريخية للأنماط.

ومن المشروع، بالطبع، ان نميـز بين أنماط التراجيديات. وقـد أدى الافتراض بأن التراجيديات كـافة تنتمي الى نمط واحـد هـو نمط «أوديب ملكـا» الى احـداث ضرر كبير. لكنني أميل الى الاعتقـاد بأن التصنيفات الأكثـر فائدة هي تلك التي ترتبط بأسماء الشعراء: الثـلاثيات الاسخيلوسية، التراجيـديا الشكسبيريـة، وهلم جـرا. وفي بعـض الأحيـان يكـون من الأمـور المفيـدة كـذلـك تجميع مجمـوعـة مسرحيات شاعر ما كنوعية فرعية.

في هذا الفصل، اقترح تدقيق «النظـريات» الكبرى في مواجهة التراجيديـا الشكسبيرية. وليست هناك حاجة لإدراج أفلاطـون، فمن الواضح أنه ما كان ليوافق على شكسبير بأكثـر مما وافق على التراجيديا الاغريقية، وسيكون مما لا طائل وراءه ان نتناول بالتفصيل اعتراضاته مرة اخرى.

قد يبـدو من الانصاف استبعـاد أرسطو بدوره، لكنهـا واحدة من سخـريات التـاريخ أن بعض أفكار أرسطو عن التراجيـديا تنطبق، فيما يبدو، على شكسبير بشكل أفضل من انطباقهـا على اسخيلوس أو سوفـوكليس. ومن هنا فاننا سنبـدأ بأرسطو، ثم نمضي الى هيجل، هيوم، شوبنهـور، ونيتشه، وفي غمار التعويض عن استبعاد أفلاطون نختتم بنظرية حديثة.

وعلى امتـداد الفصل سيكون اهتمامنـا منصبا على تجربـة شكسبير الحياتيـة (١) بصورة أقل من اهتمامنـا بوجهات نظر الفلاسفة. وحيثما انتقدت مفاهيمهم على أحسن وجه دون الاشارة الى شكسبير فإننا لن نجره الى حديثنا.

يدور الخلاف حول عـدد مسرحيات شكسبير التي يمكن ان تعتبر تراجيديـات. لكن هناك اجماعا فيما

يتعلق بـالمسرحيات التسع التـاليـة وترتيبهـا الـزمني التقريبي: روميـو وجـوليت، يوليـوس قيصر، هاملت، عطيل، الملك لير، مكبث، انطونيـو وكليوباترة، كوريـولانوس، تيمون الأثيني (٢) ومن بين هـذه المسرحيـات التسـع فـان هـاملت، عطيل، الملك لير، ومكبـث تعـد على نطـاق كبير روائع شكسبير. وينظر الى هاملت والملك لير باعتبارهما تشكلان في ذاتهما نوعية خاصة.

وقد يضيف المرء الى هذه «المجموعة الكاملة» مسرحيتين اضافيتين، تندرجان معا ضمن، «المسرحيات التاريخية» في الطبعة الصادرة في ١٦٢٣، ولكن جرى تعريفها بأنها تراجيديات لدى ظهورها لأول مرة في عام ١٥٩٧، وهما «ريتشـارد الثالث» و «ريتشـارد الثاني». وقـد كتبت «ريتشارد الثـاني» بعد فترة قصيرة من «روميـو وجوليت». أمـا «ريتشارد الثـالث» فهي أقدم هـذه المسرحيات الإحـدى عشرة، وقدمت للمرة الأولى في عام ١٥٩٣.

وربما يكون بمقدورنا أن نتبع على نحو عام العرف السائد الذي جرى على تنحية «تيتوس أندرنيقوس» جانبًا، حيث ينظر اليها بشكل شامل باعتبارهـا جهدا غير ناضج وأقل قيمة سبق تراجيديات شكسبير الأخرى. فلم يقـدر لشكسبير قط ان يصبح مثالا لـلاقتضاب، لكنه وجـد في «تيتوس» فيما بعـد مادة كافيـة لثلاث تراجيـديات عظيمة: فقد قسم انـدرونيقوس الى لير وكوريـولانوس، وآرون الى عطيل واياجو. وهناك العـديد من الأبيات الرائعة في «تيتوس أنـدرونيقوس». ولكن سيكون من قبيل قلب الأمور رأسا على عقب جعل هذه المسرحية وسيلة اختبار للتراجيديا.

أطلق على «تـرويلوس وكـريسيـدا» وصف «مسرحية تـاريخيـة» في الصفحة التي تحمل العنـوان حينما طبعت للمرة الاولى في ١٦٠٩، ولكنها أبرزت باعتبارها كوميديا في المقدمة، وفي طبعة ١٦٢٣ دعيت بالتراجيـديا، لكنهـا وضعت بين المسرحيات التـاريخية والتراجيـديات. ويتعين علينـا أن نصفها بأنها تراجيكوميديا أو كوميديا سوداء.

إن أي نظرية في التراجيديا لا تنطبق على «هاملت» و «الملك لير» هي موضع تساؤل الى حد كبير. ومن نـاحيـة أخـرى فإن الفيلسـوف الـذي ينصف «هـامـلـت»، «الملك لير»، «عطيل»، «مكبث» جـديـر بالاستماع اليه بمزيد من التوقير، واذا كان حديثه يلقي الضوء كذلك على المسرحيات الخمس الأخرى وربما على «ريتشارد الثاني» و «ريتشارد الثالث» فانه يستحق المزيد من الاجلال.

دعنا نبحث الان عددا من «النظريات» الفلسفية، مخصصين مبحثا لكل نظرية.

(٥٤) أرسطو وشكسبير

تنتزع تراجيديات شكسبير كافة الاشفاق والرعب، وأولها في هذا الصدد «الملك لير» تليها «هاملت». ومن شأن اصطلاحي «الرحمة pity» و«الخوف fear» أن يكونا مضللين. وتنطبق مناقشتنا الواردة في المبحث ١٨ من هذا الكتاب والتعـريف بالتراجيديا الذي أوردناه هنـاك على تراجيديات شكسبير على نحو لا يقل عن انطباقها على تراجيديات اسخيلوس وسـوفوكليس ويوربيديس. وهكذا يبدو أن من المعقول أن نطلق على أي مسرحية تحرك بقوة المشاعر التي وصفناها اسم تراجيديا.

يعد ترتيب أرسطو النسبي للعنـاصر الستة التي وجدها في التراجيديا أقل اقناعـا في حالة شكسبير منها في حالة التراجيديا الاغريقية. وما رفع شكسبير فوق مستوى كل الشعراء التراجيديين الآخرين الذين

جاءوا في أعقاب الاغريق لا يتمثل في ترتيبه للاحـداث أو معالجته للعقدة، وانما بالاحرى ـ اذا تمسكنا بمقولات أرسطـو ـ في تصويـره للاخلاق وفي مقـولته، أو كما ينبغي أن تـؤثر القول، شعـره، فعقدة «هاملت» على سبيل المثـال هي أبعد ما تكـون عن أن تعد مثـالا للتنظيم المحكم، لكن شخصية البطل برهنت على جاذبيـة لا تقل عن جاذبية أي شخصية في الأدب العالمي، وفي اطار اللغـة الانجليزية فان بعض مسرحيات شكسبير الأخرى هي وحدها التي تنافسها في شعرها.

لا يعني هذا القول بأنه لا أهمية على الاطلاق للعقدة. فالحقيقة القائلة بأنها تلمس وتكتشف العديد من العلاقات الانسانية المهمة هي في مقـدمة الاسباب التي تكمن وراء التأثير الذي تتركه المسرحية. ومع ذلك فان ترتيب الأحداث، الذي اعتبره ارسطو بـالغ الأهمية، على الرغم من ان سوفوكليس لم يعتبره كذلك على نحو ما رأينا «أوديب ملكا» تعد الاستثناء وليس القاعدة يتسم بأنه أعد كيفما اتفق.

إن ما ينطبق على الدرجـة الرفيعة لـ «هاملت» ينطبق كذلك، وان لم يكن بـالصورة المدهشة ذاتها، على تراجيديات شكسبير الأخرى. وليس هناك شيء بـالغ الثورية في هذا الزعم، فبسبب معالجة شكسبير للعقدة أساسًا، اعتبر في وقت من الأوقات همجيا بالمقارنة بكتاب التراجيديا الاغريق والفرنسيين.

تنتهي كل تراجيديات شكسبير بمحنة، ومع استثناء وحيد وهو «هاملت» هناك انتقال من «النعيم الى الشقـاوة». وفي «هـاملت»، كما هـو الحال في «انتيجونـا» لا يتـاح لنـا قط أن نـرى شيئًـا من النعيم أو السعادة(٣).

لقد كـان مثال شكسبير العظيم هـو الذي اقنع العديـد من النقاد بأن التراجيـديات ينبغي أن تنتهي بصورة سيئة، وقد كان ذلك من الواضح بحيث انهم قرروا أنـه لا بد أن يكون أرسطو بدوره قد اعتقد ذلك، وما كان يمكن ان يكون قد قصد ما قاله بوضوح في الفصل الرابع عشر من كتاب «فن الشعر».

لا يرجع عدم الارتياح الذي يستشعره معظم النقاد المحدثين وهم يواجهون الفصل الرابع عشر من كتاب «فن الشعـر» الى الحقيقة القائلـة بأن ارسطو يعرب هنـا عن تفضيل قاطع للتراجيـديات التي في حالـة تعادل كل العنـاصر الأخرى تنتهي بنهايـة سعيدة، فالمنـافسة في الفصل الـرابع عشر لا أهمية لها بالنسبـة لشكسبير. ومن المفترض أن الفعل الذي يثير الخوف والـرحمة هو قتل أب أو طفل أو أخ، ثم ينظر في أربعة احتمالات، الأمر الـذي يعتمد على ما اذا كان الفعل قد تم القيام بـه من عدمه، وما اذا كان الـوسيط يدرك في الـوقت المناسب هويـة الضحية المقصودة. غير أنـه في تراجيـديات شكسبير لا يوشك بطل أو بطلة قط على قتل أب أو طفل أو اخ، وهذا النوع من التعرف الذي يتحدث عنه أرسطو مطولاً لا مكان له بالتالي اطلاقا في هذه المسرحيات.

والشخصيـات التي تحمل على محمل الخطأ والتصرفات الفعليـة هي من السمات المنتظمة لكـوميديـات شكسبير. وقـد اعتبر بالفعل ضروب الفـوضى والخلط الصارخـة شيئا كـوميديـا، وتعتمد عقـد كل كوميدياته على وجه التقريب عليها. غير أنه بمعنى ليس حرفيا تماما يتضمن بعض التراجيديات كذلك عمليات تعرف، واذا مـددنا معنى «التعرف» بما فيه الكفـاية فان كل التراجيديـات ستتضمن عمليات تعرف.

وفي «الملك لير» لا يتعين علينـا أن نمد المعنى كثيرا لنقول ان الملـك العجوز يصل الى تعـرف الشخصية الحقة لكل مـن بناته الثـلاث، ولكي يتعرف جلـوستر الشخصية الحقـة لكل من ابنيه. وبـالمثل فان

تيمون يتعرف عـدم جدوى من كانوا أصدقاء لـه، ويتعرف عطيل براءة ديدمونـة وخبث اياجو. وفي هذه المسرحيات الثلاث تعد عمليات التعرف جـوهرية، وتأتي بعد فوات الأوان، ولو أنها جاءت قبل ذلك لما حلت المحنة بساحة أحد.

في هذه المسرحيات لا تعـد الخاتمة التراجيدية شيئًا حتميا على الاطلاق، فنحن لا نـواجه بمواقف تمثل مازقاً شـديد العمق. مثل مأزق انتيجونا او مأزق أوديب في «أوديب ملكـا» أو «اورست في «حاملات القرابين» وانما الخاتمة ترجع الى الأخطاء الفادحة في الحكم التـي تبدو لنا اذا أمعنا التفكير فيها مما يمكن تجنبه تماما.

تعد حـالة «هـاملت» مختلفة. اذ يتعين علينا تحديـد معنى «التعرف» بصـورة أكبر لكي ندرج فيـه جهد الأمير للتأكد تماما من ان اباه قد قتل حتما بيدي الملك الحالي على نحو ما تدعوه الأسباب للاعتقاد. هنا يعطل السعي وراء تعـرف ثابت لا يـدع للشك مجالا للـوصول الى النهـاية، ويطيل المسـرحيـة، ويتيح المجال لـوقوع عـدد كبير من الاحداث. ويشبه مـوقف هاملت الى حـد قليل موقف اورست اذ يتعين عليه الانتقام لأبيـه وقتل الغاصب، ولكنه ليس ملتزمًـا ولا خطة لديه لقتل أمـه، من هنا فلن يكون هنـاك ما هـو تراجيـدي بمجـرد قيامـه بأداء واجبه. ويتمثل مـا يجعل الخاتمة تـراجيديـة في أن معظم الشخصيات الرئيسية تلقى حتفها، ويبقى هوارسشيو وحده ليقص علينا نبأ المذبحة. ومرة اخرى فإن هذه المحنة الهائلة، التي تودي بحياة هذا العدد الكبير من الناس، لم تكن بالأمر الحتمي، وانما احدثتها سلسلة من ضروب الخلط والمؤامرات. وأنا أبعد مـا أكون عن افتراض ما ذهب اليه كثير من النقاد من أن «هاملت» أو «الملك لير» أو هما معًا يمثلان عملين فاشلين، فمعظم الاشياء التي تعيب، فيما يبدو، عقـدتيهما يمكن ان يقال إنها تعيب العـالم المليء بـالخلط والفوضـى والتعقد، والمحن تنبع من أخطـاء يمكن تجنبها، وليس للمصارع وألوان العذاب منبع واحد واضح. والعقدة غير التقليدية لـ «هاملت» تعكس تجربة حياتية غير تقليدية.

لـ «مكبث» عقـدة أبسط كثيراً. ويكرس هذا، جنبا الى جنب مـع تحقق ما تنبأت به العرافـات، تشابها سطحيـا مع «أوديب ملكـا»، لكن مكبث، على العكس من أوديب، لا يقـوم بمحـاولـة دائبـة على الاطـلاق لارتكاب الجريمـة. حقا ان السـاحرات يتنبـأن بأنه سيصبح ذات يـوم ملكا، والقـرار بأن يصبح ملكـا على وجه السرعة يقتـل الملك العجوز في رقـاده، وهو في ضيافـة مكبث، يرجـع كلية الى مكبث وليدي مكبث. انه لا يستعصي على التبرير أخلاقيا فحسب، وانما هو يصور على أنه عمل شديد الفظاعة، ويتمثل ما يحول دون ان يصبح البطل مقززا تمامـا في الجمال المذهل للشعر الذي يتحدث به. ليس هنـاك ورطة أخلاقيـة كتلك التي يضع فيهـا سوفوكليـس أوديب أو أنتيجونـا، وأقرب شيء الى التعرف هو ادراك مكبث أن معنى أجزاء من احدى النبوءات ليس هو ما ظنه من قبل.

من بين تـراجيـديـات شكسبير البـاقيـة هنـاك ثـلاث لها بـؤرة مـزدوجـة بـدلا من بطل واحـد. وفي التراجيديتين اللتين تتناولان عشاقا يشـار الى هذا حتى في العنوان. ولكن «يوليوس قيصر» التي تنقسم الى جزئين ويلقى قيصر مصرعه في منتصفها تستدعي المقارنة مع عقدة سوفوكليس الثنائية البؤرة.

مـا الذي كـان حريـا بأرسطو أن يعتقـده فيما يتعلق بتراجيديـات شكسبير؟ لو أنـه ألف كتابـه «فن الشعر» بعد موعده بألف عام لكان كتاباً مختلفا تمام الاختلاف، ولتناول بمزيد من التحرر شكسبير على نحو مـا فعل مع سوفوكليس، ولكان حـافلاً بإشارات جـديدة. ولكن نتائج «فن الشعر» الـذي كتبه بالفعل واضحة غاية الوضوح. يقول أرسطو إن العقد المزدوجة الرؤية أدنى درجة من العقد التي تحقق وحـدة فعل أقـوى. ومن وجهـة النظـر تلك فان «مكبـث» ربما تكون أفضل تـراجيـديـات شكسبير (بحسب أرسطو على الـدوام) لكن البطل شديد الاغراق في الشر. ومع ذلك فإنـه أفضل من ريتشارد الثالث الذي يبلغنا عند البداية بأنه «مصمم على أن يبرهن على أنه وغد» ومكبث يبدو لنا نبيلاً حينما نراه للمرة الأولى، ومن هنـا فإن من الممكن الاعتقاد بأنه «ليس من خلال الشر والخطيئـة وقع في الشقاوة وإنما من خلال سقطة ما» وكل معلم في مدرسة ثانوية يعرف حقا اسم هذه السقطة، فهي الطموح.

إن مبدأ السقطـة أو «الهمارتيا» عنـد أرسطو يبدو بعيـداً عن الايضاح للغايـة فيما يتعلق بالتراجيـديا الاغريقية، الى حد أنـه ما كان سيصبح أكثر الاصطلاحات تمتعا بالاهتمام في النقـد الأدبي، ما لم يبد أنه ينطبق بمثل هذه الجودة في حالة شكسبير. فليست «مكبث» وحدها هي تراجيديا رجل نبيل كان بالغ الطموح وانما كان عطيل رجلاً نبيلاً لكنه بالغ الغيرة، وكان هاملت نبيلاً لكنه عاجزاً عن حسم أمره، وكان أنطونيـو وكليوباترة نبيلين لكنهما ربما كان شـديدي الاغراق في العشق؟ وكان تيمـون نبيلاً لكنه مبالغ في الكـرم، وكان لير نبيلاً لكنـه شديد الكبريـاء لا يعرف الحلـول الوسط وضرير ونـافد الصبر ومتعسف وظالم ووقح، إن لم نقل إنه لا يطاق.

لو أننا عدنا بأنظارنا عند هذا الموضع الى الوراء، فقد نتساءل عما اذا كان عطيل حقا له سقطة واحدة كبرى هي أنه كان شديد الغيرة. أتراه كان كذلك لا يجيد الحكم على الناس، ألا تتضمن ثقته المطلقة في اياجو سقطة كبرى؟ أليس من الغريب إلى حد العبث أن نصف رجلاً أتى ما اقترفه مكبث بأنه نبيل بالغ الطمـوح؟ وأخيراً فإن شكسبير لم يقصد أن يكـون هاملـت على صعيد التركيب بطيئـاً في الوصـول الى القرارات: فهـو لم يكد يبقي على حيـاة الملك لأنه لم يرغب في أن يقتل القـاتل خلال صـلاته، حتى لا تصعد روحه الى الفـردوس، حتى يتقصد في المشهد التالي قتله في التـو حينما يبدو له أن الملك يتلصص محاولا الإصغاء لحديثه مع أمه، وحينما يتضح أنه قتل مولونيوس، وليس الملك، فانه لا يستشعر تلك الحساسية البالغة الرهافة التي ينسبها اليه المدمنون على القول بمبدأ الهمارتيا، وإنما يقول: «سأجر هذه الأحشـاء إلى الحجرة المجـاورة» (٤). كما لا يتردد هاملت في ارسـال رفيقيـه في الدراسـة روزنكرنتـز وجيليد نشترن الى حتفيهما، عامداً متعمداً وبهدوء شديد.

أهـو صحيح على أية حـال أن أبطال شكسبير هم شخصيـات بين بين، أليست شريرة حتى القـرار وليست (كأبطـال سـوفـوكليس) في الـذروة من الفضـل؟ إن تـراجيـديـات شكسبير، على عكس تراجيـديات الأغريق، تتضمن شخصيـات شريرة حقـاً، وبصفة خاصـة أياجو جـونريل، وريجان،

وكذلك كلوديوس وأدموند. غير أننا نجد أنه بين أبطال شكسبير التراجيديين ينتمي ريتشارد الثالث وحده الى هذا الفصيل، وشكسبير يخلع عليه حيوية لا تصدق، وحذقا وبراعة جنبا الى جنب مع الشجاعة والحس بالفكاهة بحيث أننا نوشك أن نحسبه وغداً آسراً على الرغم من أننا نعرف حق المعرفة ما يجعلنا ندينه أشد الادانة.

يتمثل ما أحس به أرسطو وأدركه في أن البطل التراجيدي (اذا ما وجد) ينبغي أن يستقطب شعورنا بالتعاطف خوفًا من أن ننتظر ونبتهج في النهاية لهلاكه. وأدرك أرسطو علاوة على ذلك أن الهلاك غير المبرر على الاطلاق الذي تلقاه شخصية بريئة وبريئة تماماً سيكون أقل احتمالاً أن يفضي بنا إلى التطهير من سقوط بطل على الرغم من أنه نبيل، ويحظى باعجابنا، الا أنه أتى شيئًا أدى الى سقوطه. أما ما فشل أرسطو في ادراكه فهو أن شاعراً أوتي عبقرية كافية بمقدوره أن يكسب شعورنا بالتعاطف حتى مع ريتشارد الثالث ومكبث ـ وما هو أكثر أهمية لأن هذين هما بمثابة الاستثناء ـ أنه ما من سقطة أو خطأ يتطلب لكي يقوم انسان نبيل بالقيام بشيء يفضي بالفعل الى هلاكه أو هلاكها أو محنة أخرى هائلة. وقد كان من الضروري أن يدرك أرسطو هذه النقطة الأخيرة لأنها كانت النقطة الحاسمة في التراجيديا السوفوكليسية.

وبينما لا يساور سوفوكليس التردد في أن يجلب إلى خشبة المسرح أبطالاً فائقي النبل مجردين من أي سقطة جادة، فإنه ما من بطل واحد من أبطال شكسبير يبدو أنه قصد به أن يكون مجرداً من السقطات. ومن الواضح أن رؤيته للانسان كانت أكثر قتامة من رؤية اسخيلوس وسوفوكليس له، كما أنه لم يبدع أمثلة للفضيلة كبطلات بعض تراجيديات يوربيديس، اللاتي قصد بهن لا أن يكن رموزاً لايمان الشاعر بالانسان، وانما أريد لهن أن يكن لوماً وتوبيخاً لمعاصريه من الرجال. ولكورديليا شيء من سمات بطلة من بطلات سوفوكليس، فهي دون سقطة أو خطأ تعمق من غور محنة هائلة. ولكنه مما يتفق مع خصائص شكسبير أنها ليست شخصية جوهرية. وفي الأدوار الثانوية لا يصر شكسبير على ضروب النقص، والدليل على هذا ديدمونة في «عطيل» وكنت في «الملك لير».

لا ينبغي على ذلك أن كل شخصية من الشخصيات الرئيسية لها سقطة تراجيدية، بل الأمر على العكس من ذلك. وذلك النوع من القراءة يتسم بالمحافظة والتعلق بالقديم. وهي بالاحرى شخصيات تدرس بمزيد من التعمق والتفصيل وهي أكثر انغماساً في الاحداث. وهي متميزة فكرياً وأكثر تعمقاً من كل من يحيط بها، لكنها ليست تحديداً بلا سقطات: والشاعر ليس شديد الحرص على أن يصدر حكماً اخلاقياً عليها، وما من قارىء مستنير يحرص على ذلك أيضاً. ولا ينبغي لنا على الاطلاق أن نصور، شأن أصدقاء أيوم، على أن من الأمور الجوهرية أن نجد سقطة من نوع ما لأن المعاناة كلها ينبغي أن تكون مما يستحقه المرء، ومن الواضح أنه كما في الحياة نفسها فان العديد من البشر هم مثل لير «ارتكبت الخطايا بحقهم أكثر مما أقدموا عليها» (٥).

قد يتساءل المرء عما اذا لم يكن شكسبير قد جعل لابطاله سقطات تراجيدية عامداً، لعلمه بأنه يتعين عليه القيام بذلك، حسبما يقول أرسطو. لكن البـاحثين يجمعون على أنه لم يقرأ «فن الشعر» قط، رغم أن هناك الكثير من القراء الذين كانوا يعتقدون أنه «كان يمكن أن يكتب مسرحيات أفضل» (٦) لو أنه كان قـد قرأ هذا الكتاب. في عـام ١٧٠٩ ذهب نيكولاس رو * N.Rowe (١٦٧٦ ـ ١٧١٨) إلى القول في اطـار روح مماثلة: «لقد عـاش شكسبير تحت نوع من ضوء الطبيعـة المحض، ولم يتعرف قط على انتظام أولئك الذين كتبوا مفـاهيم (أقرها أرسطو). لذا سيكون من القسـوة الحكم عليه بقانون لم يعرف عنه شيئًا» (٧).

تعـود فقرة رو إلى رسـالـة شعريـة كتبهـا فرنسيس بيمـون F.Beaumont الشاعـر الذي نـذكره بمسرحياتـه التي تعاون فيهـا مع جون فليتشر J.Fletcher، ابن جونسون B.Jonson حوالي عام ١٦١٥ حينما كان شكسبير لا يزال على قيد الحياة:

ومن كل التعاليم، احفظوا هذه الأبيات الواضحة
كأفضل أشعار شكسبير، التي سيسمعها ورثتنا
يعرضها الخطباء على مستمعيهم ليوضحوا
كيف أن الانسان الفاني قد يمضي أحياناً
على هدى ضوء الطبيعة الخافت... (٨)

كان ابن جونسـون، الذي صادق شكسبير منذ ١٥٩٨ فخوراً بعلمه ويقال إنـه سخر من لا مبالاة شكسبير بـالتقاليـد الكـلاسيكيـة التي كان بن جـونسـون يجلها ككـاتب مسرحي (٩). وحينما أشـار د. صمويل جونسون S.Johnson بعـد ذلك بما يزيـد على قرن من الـزمان في مقـدمة طبعتـه لأعمال شكسبير الى أنه لم يكن يعرف «قواعد القدماء» (١٠) كان مصيبا بالتأكيد في أن شكسبير لم يعرف كتاب «فن الشعر». ولكن بعض أصدقائه، وبصفة خاصة بن جونسون، ربما كانوا قد حدثوه عن السقطة. وقد كـان شكسبير يعرف أن بعض النقاد والشعراء قـد راكموا رصيداً كبيراً، عن طريق وحـدة المكان والزمان التي غالباً ما تم ربطها عن خطأ بأرسطو. ولكن شكسبير لم يراكم رصيداً كبيراً من خلال هذه الـوحـدة. ولم يغتفـر له ذلـك فحسب بن جـونسون، الـذي ربما كـان أول كـاتب مهم يـدرك تفـوق شكسبير، وانما قال:

لن أضعك إلى جوار

---

* رو: نيكولاس (١٦٧٤ ـ ١٧١٨) شاعر وكـاتب درامي انجليزي، أصبح أميراً للشعراء الانجليز في ١٧١٥. اشتهر بأعماله التراجيدية. ويقول د. جونسون إن رو قدم مساهمة طيبة إذ حرّر مسرحيات شكسبير، وقسمها الى فصول ومناظر، وقدم تعليمات الإخراج، وجعل النصوص أكثر قابلية للفهم بصفة عامة

(هـ. م)

شوسر أو سبنسر أو التمس من بيمون التريع
أبعد قليلاً ليفسح مجالاً لك.

كما لم يكتف بالاشارة فحسب الى تفوقه على كيد Kyd ومارلو Marlowe «وإنما مضى قائلاً :

ورغم انك تحيط بالقليل من اللاتينية وبالأقل من اليونانية.
فلن أسعى من هناك تكريما لك وراء الأسماء، وانما سأدعو أخيل الراعد
ويوربيديس وسوفوكليس الينا. (١١)

لم تلق معرفة شكسبير بالشعراء الاغريق، أو افتقاره الى هـذه المعرفة الاهتمام الذي قد يتوقعه المرء، آخذاً في الاعتبار بالقدر الهائل من الأدبيات التي دارت حوله.

لكن ت. و. بالـدوين T. Baldwin خصص مجلـدين ضـافيين لـ «قليل شكسبير مـن اللاتينيـة والأقل من اليـونانيـة» (١٩٤٤) ويتناول بـالـدوين باسهـاب مـذهل المناهج المدرسيـة لأواخر القـرن السادس عشر، لكن مجلديه لا يضمان الا اشارة واحدة الى «فن الشعر» (١ : ٢٤١) لا ترتبط بشكسبير، ولا يضمان اشارة الى أوديب على الاطـلاق، على الرغم من أهمية «أوديب ملكـا» بالنسبة لـ «هاملت» وأهمية «أوديب في كولونا» بالنسبة لـ «الملك لير»، والمجلدان يضمان اشارتين لا تقدمان يد العون لنا الى اسخيلوس وعددا طيبا من الاشارات الى سوفوكليس ويوربيديس لا تكشف أي منها شيئاً. ومع ذلك فان العديد من الاستنتاجات البالغة الأهمية يشار اليها.

من المؤكد أن هزيـود لم يكن مألوفاً لدى شكسبير، ولا يـزال من المتعين إيضاح ما إذا كان قـد عرفه على الاطـلاق. وفيما يتعلق بهوميروس فـان المكتشفات الحاليـة هي ذاتها على وجـه التقريـب بالنسبـة لهزيود. . . وقد كانت «الالياذة» هي التي تقرأ عـادة في مدرسة قواعد اللغة. وشكسبير يعكس بعض المعرفة بالالياذة» (١ : ٦٥٨).

حتى هـذا التنـازل سرعـان مـا يسحب: «لكـن شكسبير مـا كـان بـوسعـه حقـاً ان يقـرأ هـزيـود وهوميروس. . . وقد بـالغ جونسون Jonson لصـالح اللغة اليـونانيـة حينما قال إن شكسبير قـد ألم بالقليـل من اللاتينيـة والأقل من اليونـانية. ولا يـزال قول جـونسون هـذا هو أقوى مبرر للقـول بأن شكسبير كان على المام باليونانية» (٦٦١).

وبالنسبة لنا فإن أهم مكتشف هو هذا: «يقوم الدليل حاسماً على أنه لم يكن يعرف الدراما الاغريقية حقاً» (٦٦١). وفي الصفحـة ذاتها يستشهد بـالدوين ب روت Root «من المؤكد على أيـة حال أنه لا يشير في أي مكان الى أي من شخصيـات أو احداث الدراما الاغـريقية وأنها لم يكن لها أي تأثير من أي نوع على مفهومه عن الميثولوجيا» (١٢). ويعقب على ذلك بقوله: «وبالنسبة لأمرىء يستفيد كثيرا من الميثولوجيا على نحو ما فعل شكسبير فإن هذا يعد اكتشافاً له اهميته. ولو أنه عرفها لكان قد استخدمها بالقطع».

(٥٥) هيجل عن شكسبير

يبـدو أن مبـدأ السقطـة أو الخطأ التراجيـدي ينطبق، وإن كـان ذلك للـوهلـة الأولى فحسب، على التراجيديـا الشكسبيرية أكثر من انطبـاقه على التراجيديـا الاغريقيـة. ومن ناحية اخـرى، فإن مفهوم هيجل عن الصدام التراجيـدي، على الرغم من كـونه مألوفـاً في العالم الناطـق بالانجليزيـة من خلال تـلاميذ م. سي. بـرادلي، وهو نـاقد شكسبيري كبير، ينـاسب التراجيـديا الاغـريقية أكثـر بكثير من مبادىء أرسطو، لكنه لا بلقي كثيراً من الضوء حينما يطبق على شكسبير.

في التراجيديا الاغريقية، التي صيغت على غرار نموذج «الالياذة» بتقارع الادعاء بالحق مع الادعاء بـالحق، وفي «عطيل» يقضي خبث اياجـو المرتكس على البطل النبيل وزوجته البريئـة. وفي «الملك لير» تعود كـورديليا الى انجلترا مع قوى النـور، التي تقهر قـوى الظلام، لكنها في غمار هـذه العملية تلقى حتفها، جنباً الى جنب مع أبيها وأخواتها الشريرات، وليس لير وجلوسستر بالبريئين، ولكن جونريل وريجان لم يقصد بهما بوضوح أن تكون لهما ادعاءات صحيحة بأكثر مما قصد باياجو. ولإ دموند، شأن اياجو حـوافز تحركه، وهو يشبه ريتشارد الثـالث في أنه يحظى بحيوية توشك ان تكـون جذابة، ولكن حتى لو كـانت لهم جميعاً شكاوي ومظالم فـالحق لا يقف في صفهم. ومكبث أكثر جاذبيـة على نحو لا سبيل معه الى المقـارنة، لكن جرائم القتل التي اقترفها ليست مبررة على الاطـلاق. ونحن لا ندفع الى الشعور بأن عم هاملت يقف في الجانب المحق بالمرة.

هكـذا فإن «هـاملت» و«عطيل» و «الملك لير» و «مكبث» ليست مبنيـة حـول صراع أخـلاقي بين جانبين لهما بعض الادعاءات المشروعة بالحقوق لكنها مغرقة في الاحادية. فأعظم تراجيديات شكسبير تختلف بصورة لها مغزاها عن «الأورستيـة» و«ثلاثية برومثيوس» و «انتيجونا» و«البـاخوسيات». وقد أدرك هيجل نفسه هـذا، ولكن براد لي، الذي كان يفتقـر إلى حس هيجل التاريخي المرهف، لم ينصف هذا الفارق، وحاول في مقاله عن «نظرية التراجيديا عند هيجل» أن يدمج شكسبير بالاغريق.

يمضي هيجل قـدماً بصـورة تاريخيـة، وهـو في محاضراته في علم الجمال ينـاقش أولاً التراجيديـات القديمـة، طارحـاً النقاط التي ناقشنـاها. ثم يقـارن بين التراجيديا الحديثـة، وخاصـة الشكسبيرية، وتراجيديا الاغريق.

«ان أبطال التراجيديا التقليـدية القديمة يتعرضون لمواقف إذا ما حسمـوا الأمر فيها لصالح العنصر الاخلاقي العاطـف للقلب الذي يناسب وحده شخصيتهم المكتملة، فـإن عليهم بالضرورة أن يصلوا الى التصارع مع القوة الاخلاقية المبررة بصورة معادلة equally التي تواجههم» (١٣). بصورة معادلة هو تعبير خاطىء. والاصطلاح الذي يستخدمه هيجل هو tight gleichbedrech. لكن زيوس في «برومثيوس» وكـريون في «انتيجونا» أو أولئك الذين ينصحون أوديب في «أوديب ملكـاً»، بايقاف التحقيق ليسوا أخلاقياً في حـالة تكافؤ مع الأبطال الثلاثـة. وعلى الرغم من ذلك فإنهم يمثلون بعض

الادعاء الاخلاقي ولا وجه لمقارنتهم مع اياجو أو جوريل أو كلوديوس. وفي الجملة التالية ذاتها يقدم هيجل مقارنته مع الشخصيات في التراجيديا الحديثة. وأقصد بكلمة «حديثة» تلك التي ترجع الى ما بعد القرون الوسطى، أي ما بعد ١٥٠٠م. والكلمة غير الموفقة التي يستخدمها هيجل هي رومانسي romantic، التي يستخدمها كاصطلاح فني.

«من ناحية اخرى، فإن الشخصيات الرومانسية تقف منذ البداية في زخم من الأوضاع والظروف الحافلة بالمزيد من الأحداث التي يستطيع المرء فيها أن يتصرف بهذه الطريقة أو تلك، بحيث أن الصراع الذي تسببه يقيناً أو ضاع خارجية يجد أرضيته بصورة جوهرية في الشخصية. والأفراد في غمار انفعالهم ينصاعون لشخصيتهم، لا لأنها مبررة بصورة جوهرية، ولكن لأنهم هم ما جبلوا عليه. والابطال الاغريق يتصرفون بالطبع وفقاً لفرديتهم، ولكن هذ الفردية في أفضل التراجيديات القديمة هي بالضرورة، كما سبق أن ذكرنا، عنصر أخلاقي عاطف للقلب متضمن لذاته. من ناحية أخرى، فإنه في التراجيديا الحديثة تتخذ الشخصية قرارها في خصوصيتها وفقا للرغبات والاحتياجات الذاتية والتأثيرات الخارجية... الخ. أما ما اذا كان الشخص سيختار ما هو مبرر أو سيقاد الى الظلم والجريمة فذلك أمر تقرره المصادفة. وهنا قد تنسج الأهداف الاخلاقية وتتطابق مع الشخصية، لكن هذا الانسجام.. لا يشكل مع ذلك الأساس الجوهري والظرف الموضوعي للعمق والجمال التراجيديين.

«أما فيما يتعلق بالفروق الأكثر تحديداً بين تلك الشخصيات الحديثة فإن من الممكن الخروج بعدد محدود من التعميمات في ضوء التنوع الهائل المسموح به في هذا المجال. ومن هنا فإنني سأتناول بإيجاز فحسب النقاط الرئيسية التالية:

«إن التمييز الأول الذي يرد على الذهن فوراً هو بين المعالم المجردة وبالتالي الشكلية للشخصية من ناحية الأفراد الذين يجابهوننا ككائنات بشرية معينة من ناحية أخرى. ولإيضاح النوع الأول، ربما يستشهد المرء بصفة خاصة بالشخصيات التراجيدية للفرنسيين والايطاليين، الذين بعد أن استمدوا وحيهم من تقليد القدماء، قد يعتبرون بشكل أو بآخر مجرد تجسيدات لرغبات معينة كالحب أو المجد أو الشهرة أو السيطرة او الطغيان... الخ. وهم بالتأكيد يتحدثون عن دوافع أعمالهم ودرجة وطبيعة مشاعرهم بعرض وافر لفن الخطابة والتمثيل الحماسي. غير أن هذه الطريقة في الإفصاح تذكر المرء باخفاقات سينكا أكثر مما تذكره بروائع دراما الاغريق».

وبعد توصيف عام وموجز للتراجيديا الاسبانية، يمضي هيجل قائلاً: «من ناحية أخرى فإن أعظم المبدعين في تقديم الافراد والشخصيات بكاملهم هم الانجليز. ويتفوق من بينهم شكسبير على كل المبدعين الاخرين، فيوشك ألا يلحق به أحد. ذلك أنه حين تستولي عاطفة شكلية فحسب، كشهوة الحكم على سبيل المثال في «مكبث» أو الغيرة في «عطيل» على مشاعر أحد أبطاله التراجيديين كافة، فإن

مثل هذه التجريـدات رغم ذلك لا تستهلك مدى الشخصية الفردية بكاملـه. وحتى في ضوء مثل هذا الحتم فإن أفـراده، يظلون كـائنات بشريـة كـاملة. حقـاً انه كلما تحرك شكسبير، مستخـدماً العـرض اللانهائي لخشبته المسرحية التي تضم العالم نحو الحدود القصوى للشر والعبث كلما رفض، على نحو ما سبق لي أن ذكـرت، أن يغرق حتى الشخصيـات التي تقف عند هـذه التخوم المطلقـة في قيودهـا دون ثروات العطاء الشعـري. وهو بدلا من ذلك يضفي عليها روحـاً وخيالاً، بفضل الصورة التي تتأمل هذه الشخصيات نفسها فيها بموضوعية، في التأمل النظري، وهو شأن عمل فني يجعلها خالقين فنيين متحـررين لـذواتهم. وهكـذا، وفي ضـوء الصـدق الكـامل والاخـلاص الـذي تتمتع بـه دراسـاتـه للشخصيات فإنه يعـرف كيف يثير اهتمامنا بالمجرمين، تماما كما يثير اهتمامنـا بأشد الأجلاف والحمقى السخفاء وقـاحة. والطريقة التـي تعبر بها شخصياته التراجيديـة عن ذواتها هي بالمثل فرديـة وحقيقية ونابضـة بالحياة على نحو مبـاشر ومتعددة الجوانب بصورة رائعـة، ومع ذلك فانه حينما يبدو هـذا أمراً ضروريّـا فانها تغـدو على قدر من السمـو والقـوة المذهلة في التعبير وعلى قـدر من التدفق والابـداع في الصور والتشبيهـات التي تولـد من وحي الخاطر، وعلى قـدر من البراعة في التعبير وليـد الشعور الحق واستواء الشخصيـة لا التعلم في المدارس، بحيث أنه في ضـوء هذا الدمج للحيـوية المبـاشرة والعظمة الداخلية للروح لا يستطيـع المرء في يسر ان يجد كاتباً دراميأً حديثاً آخر يمكن أن يـوضع بجواره. وقد كافح جوتـه في شبابه للوصول الى اخـلاص مماثل للطبيعة وللخصوصيـة، ولكن دون مثل هذه القوة الـداخلية وشمـوخ العاطفـة وصل شيللـر الى أن يرعى عنفـاً يفتقـر امتداده العـاصف الى أي جوهـر حقيقي.

«يدور فارق آخر بين الشخصيات الحديثة حول حزمهـا أو تذبذبها وانقسامها الداخليين. وعادة ما يوجد الضعف النابـع من الافتقار الى الحزم. والتفكير التذبذي وموازنة الأسباب التـي تؤثر في القرار حتى عند القدماء، في بعض تـراجيديات يوربيديس... وغالباً ما نصـادف في التراجيديا الحديثة مثل هذه الشخصيات المتذبـذبة، وبصفة خاصة النوعيات التي تعـايش عاطفتين تلقيان بها من قرار وفعل الى آخر... وعلى الرغم من أن الفعل التراجيدي يعتمد على الصدام فان بروز هذا التنافر في فرد واحد هو أمر مربك على الدوام على أكثر من وجه» (١٤)

ينبغي أن يكون واضحًا ان هيجل، وهو أبعد ما يكون عن حشد التنوع الثري للتراجيديات في نسق محكم متدبر بصـورة مسبقة أو عن تطبيق ثلاثيات صارمـة على ما يقدمه التاريخ، جمع المعرفـة الواسعة والبصيرة العميقـة بالنـزوع متعدد الجوانـب. وكان تـوجهه الـداخلي هـو الى النظر في وفـرة من المواد التجريبية، والى محاولة قول شيء له أهميته عن أي موضوع يناقشه، والى مقاربة مراوحة لا قانون لها بين المقالات والاقـوال والحكم المأثـورة. ولما كان يرفـض افتقار الـرومانسيين الالمان الى الانضبـاط، فقد وجد من المتعذر الى أبعد حد أن يتم أي كتاب.

قدمت محاولته الأولى الموسومة» ب «ظاهـريات العقل الكلي»، التي صدرت حينما كان في السادسة والثلاثين من العمـر، باعتبارها الجزء الأول من نسق لم يقـدر قط الجزء الثاني منه ان يرى النـور. وقد تغير مفهوم الكتاب بصورة حـادة فيها كان عاكفاً على كتابته، ولا يزال يحمل طـابع نزوعه الداخلي غير النظامي. وفي محاولته الثانية الموسومة ب «المنطق» حقق درجة من النظام تفوق بكثير ما حققه من قبل عن طريق الحيلة البريئة المتمثلة في وصف استطراداتـه الدائبة، التي يعد الكثير منها مقالات رائعة بأنها «ملاحظات» وفي الجزء الأول من «المنطق» نثر ما يزيد على ثلاثين من هذه «الملاحظات» ولدى وصوله الى المجلد الثالث والاخير من هذا الكتاب كان يقوم بشيء مختلف كلية عما قام به في المجلدين الأولين. وبعد ذلك تـوقف عن تأليف الكتب. وأصدر مجلدين آخـرين، أشير في الصفحة الأولى من كل منهما بأحرف متقطعـة وبوضوح إلى أنهما «لـلاستخدام فيما يتعلق بمحاضراتـه». ويرجع القسم الأعظم من «الأعمال» التي تم جمعهـا وإصـدارهـا بعد وفـاتـه الى دمج محاضراتـه التي نشرهـا طلابـه على أسـاس مـلاحظـاتهم الخاصـة الى حـد كبير. ولما وجـدوا أنـه لم يلتـزم قط بترتيب واحـد فإنهم لم يفـرقـوا بين ملاحظات سنوات مختلفة، وانما أطلقوا لأنفسهم العقـال للقيام ـ على سبيل المثال في المحاضرات التي تتناول علم الجمال ـ بفرض ترتيبات نسقية من عندياتهم.

الآن إذا عدنا الى التراجيديا، فإننا نجد أنه من الواضح أن هيجل كان يكن تقديراً حياً لفن شكسبير التراجيدي، ولا يماثل ذلك في الوضوح ما اذا كانت لهيجل نظريـة في التراجيديا. وإذا شئنا الدقة لقلنا إنه كـانت لديه أفكـار فيما يتعلق بالتراجيديـا، وقد طرح مـلاحظات مثيرة للاهتمام حـول مسرحيات بعينها ــ موجزة لا تتجـاوز الصفحة في المرة الواحدة ــ لكنه لم يطور أي شيء يمكن للمـرء أن يسميه نظرية في التراجيديا، إذا كان المرء يقصد بالنظرية ما يزيد على مجموعة متباعدة من الأفكار والتعليقات العابرة. وهو بالقطع لم تكن لـديه نوعية النظرية التي يتوقعها منـه أولئك الذين يعتقدون أنهم لم يدعوا صغيرة ولا كبيرة حوله الا أحصوهـا. ولسوف نكبد أنفسنا عنتاً إذا ما قطعنـا مقتطفاتنا من محاضراته بالاشارة مراراً الى مـدى مفارقة منطوق نصوصه لضروب سوء الفهم الشائعـة له. وهذا ينطبق كذلك على التعليقات التالية التي تبدأ في أسفل الصفحة التي نقلنا منها المقتطف السابق:

«لكن ما هو أسوأ يتمثل في أن تذبذب الشخصيـة والكائن البشري بكامله وتغيرهما، يصبحان مبدأ الطرح بأسره ـ واذا جـاز التعبير قلنا إنهما يصبحان كجدل فني ملتو ـ يفترض أن الحقيقـة هي اظهار أنه مـا من شخصيـة تتسم حقـا بـالحزم والثقة بنفسهـا. ومن المؤكـد أن الأهـداف الأحـاديـة لعـواطف وشخصيـات معينـة قـد لا تـدرك دون أن يتم تحديها بأي شكل من الأشكـال، وحتى في واقع الحيـاة اليومية فان استجابة البيئة والأفراد المعارضين لهذه العـواطف والشخصيات لا توفر عليها عناء معايشة تناهيها وهشاشتها. لكن هذه الخلاصة لا يبغي أن توضـع أمام الأفراد مباشرة كآلية جدلية، والا فإن الذات، كهذه الذاتية المحددة، ستغدو شكلاً خاوياً ومهتزاً لا يلتحم عضوياً مع أي حسم للاهداف أو

الشخصية واذا كـان الأمر كـذلك، فإن الوضع يختلف إذا مـا ظهر التغيير في الـوضع الداخلي بكـامله للانسان بـاعتباره مردوداً دائباً لخصوصيتـه، بحيث أن ما يتطور ويبرز إنما كان كامنـاً طوال الوقت في شخصيته، هكذا، فإنـه في «الملك لير» لشكسبير على سبيل المثال، تنمو حماقة العجـوز الأصلية فتغدو جنوناً وفي الوقت نفسه، يغير بالمثل عمى جلوسستر الروحي فيتحول الى فقدان عضوي للبصر، تتفتح عيناه، في نهاية المطاف على الفارق الحق في حب ولديه».

«وشكسبير، أولاً وقبل كل شيء، وفي مواجهة هذا الطرح للشخصيات المتذبذبة والمتشعبة، يقدم أجمل الأمثلـة لـلاشخاص الحازمين والمتماسكين والـذين على وجـه الـدقة بتشبثهم في حـزم بـذواتهم وأهـدافهم يـدمـرون أنفسهم. وهـم لا يبـدون مبررين أخلاقيـاً، وإنما يمضـون من خـلال الضرورة الشكلية لفرديتهم قدماً، يسمحون لأنفسهم بأن يستدرجوا الى فعلتهم من خلال أوضاع خارجية، أو يهوون بأعين مغمضـة الى هذه الفعلـة، ثم يصمدون في قـرارتها بمحض قـوة الارادة، حتى اذا كانـوا يأتون الآن ما يقومون بـه من جراء الضرورة أو لتحقيق تماسك ذواتهم في مواجهة الآخرين، أو لأنهم قد وصلوا الى مـا وصلوا اليه. ان ظهور العاطفة التي على الـرغم من انها تتفق صراحة مع الشخصية لم تنفجر، لكنهـا الآن تتكشف ــ هذا المسـار وتداعى الـروح العظيمة ــ وتطورهـا الداخلي، وتصـوير تدميرهـا لذاتها، ومحاربتها للظـروف والأحوال والعواقب ــ ليس الا المضمون العظيم في العـديد من تراجيديات شكسبير الأكثر إثارة للاهتمام». (١٥).

يشيع افتراض أن أرسطو كان، على العكس من أفلاطون، تجريبياً عظيماً عمل على جمع قدر كبير من المعلومات وبنى أفكاره على أساس هذه المعلومات، ويبدو أن الذكر الدائب لتراجيديات محددة في «فن الشعـر» يؤكـد ذلك، وان أتى حين من الـدهـر جرى فيـه الـربط بين أرسطـو وبين التمسك الشديـد بالتعـاليم والاساليب التقليدية، وكـذلك بينه وبين النزعة العقـلانية، واعتبر العدو اللدود للتجـريبية الحديثة. ومن نـاحية أخرى، فإن هيجل يلقى استنكـاراً يكاد يكو ن شـاملاً لميله لإجبار الـوقائع على الاتفاق مع أفكاره. ولكن كلما زدنا من اقتطاف أقواله وضح لنا بصورة أكبر أن مناط اهتمامه الأول هو إنصاف المعلـومات التي جمعهـا، وهي في الحالة الماثلـة بين أيدينـا تدور حـول تراجيـديات شكسبير. وموقفه مع شكسبير أكثر تواضعا من موقف أرسطو من سوفوكليس، دع جانباً موقفه من اسخيلوس أو يوربيـديس. وهيجل. يقول: هنـاك أربعة أنـواع من العقد، وهـذا النوع هو الأفضـل وذلك هو الأسوأ والان دعنا نعطي درجات لـ «الملك لير» و «هاملت». وانما هو بالأحرى يتساءل عن الذروة في «العديد من تراجيديات شكسبير الأكثر إثارة للاهتمام».

وهـو يمضي فيقـول: «النقطـة الأخيرة التي لا يـزال يتعين علينا أن نـناقشهـا تـدور حـول «الخاتمة التراجيدية» التي تتحرك الشخصيـات الحديثة نحوها، وكذلك نوعيـة المصالحة التراجيدية التي تسمح بها وجهـة النظر تلك. وبما ان الأبطـال مختلفـون عن أبطال التراجيـديا الاغـريقيـة فان الخاتمة مختلفـة

كذلك. إن مكبث على سبيل المثال والابنتين الكبريين وأزواج البنات (١٦) في الملك لير والرئيس في «كابال والحب» (لشيللر ـ ١٧٨٤) وريتشارد الثالث وغيرهم لا يستحقون لقاء أعمالهم المقيتة خيراً مما يحل بهم. وهذا النوع من الخاتمة عادة ما يمضي على نحو يتحطم معه الأفراد فيما هم يصطدمون بقوة خارجية، أرادوا على الرغم منها أن ينفذوا هدفهم الخاص».

ويضرب هيجل بعض الأمثلة من مسرحيات شيللر وجوته (١٧)، ثم يمضي قائلاً: «من ناحية أخرى، فإن الخاتمة التراجيدية تقدم باعتبارها نتاجاً لظروف تعسة ولحوادث خارجية، كان يمكن بالقدر ذاته من اليسر أن تكون على نحو مختلف فتجلب نهاية سعيدة... ومثل هذا المسار يمكن أن يقتضي منا الكثير، لكنه يبدو فظيعاً، والمرء يواجه على الفور المطالبة بضرورة أن تتفق الظروف الخارجية مع ما يشكل الطبيعة الداخلية الحقة لهذه الشخصيات الجميلة. وبهذه الطريقة وحدها يمكن للمرء أن يشعر بالتصالح على سبيل المثال مع هلاك هاملت وجوليت. وإذا ما نظرنا الى موت هاملت من الخارج فإنه يبدو وقد وقع بمحض الصدفة من خلال المبارزة مع لرتيس وتبادل السيوف. ولكن الموت يجوس في قرارة روح هاملت منذ البداية. والقرارة الرملية للتناهي لا تكفيه. وفي ضوء مثل هذا الأسى والرقة، مثل هذا الحزن وذلك الغثيان حيال أوضاع الحياة كافة، فاننا نشعر منذ البداية بأنه في هذه البيئة رجل ضائع استنفده التقزز الداخلي على وجه التقريب، حتى قبيل أن يحل به الموت من الخارج والأمر ذاته ينطبق على روميو وجوليت. فهذه الزهرة الرقيقة (جوليت) لا تجد الأرض التي غرست فيها شيئاً مقبولاً، وما من شيء يبقى لنا الا الأسى على سرعة الزوال المحزنة لمثل هذا الحب الجميل الذي تحطم، شأن وردة رقيقة في وادي هذا العالم الحافل بالحوادث، رياح جافة وعواصف رعدية والتقديرات غير الحازمة لحصافة نبيلة كريمة. لكن الأسى الذي يغلبنا على هذا النحو لا يعدو أن يكون مصالحة مؤلمة...» (١٨٠).

ليس من شأن عمليات التقويم التفصيلية لتعليقات هيجل بالغة الحساسية بصفة عامة على كل من شكسبير عامة ومسرحيات بعينها بصفة خاصة أن تكون ذات فائدة كبيرة، ذلك أن هذه التعليقات ليست واضحة الا ملاحظات عابرة وردت في محاضرات ألقاها. والنقطة الجوهرية هنا حقاً هي اقرار فحوى ملاحظات هيجل. ومن الجلي أنه لم يكن يكترث كثيراً بضروب التمييز بين الفلسفة والنقد الأدبي، وأولئك الذين يؤثرون اليوم الحيلة المتمثلة في التساؤل: «ولكن هل يعد ذلك فلسفة؟» يتعين عليهم أن يواجهوا الحقيقة القائلة بأن هيجل قد أمضى معظم وقته في السنوات العشر الأخيرة من عمره، حينما كان استاذاً في برلين، في إلقاء محاضرات «لم تكن فلسفة» في الجانب الأعظم منها.

ولكن حتى إذا قدّرنا أعظم التقدير رؤاه النافذة، وخالجتنا دهشة يمازجها السرور حيال غياب أي اصرار على نسق محكم، فليس بمقدورنا في نهاية المطاف السماح للمحات هيجل الخاطفة بالمرور دونما نقد على الاطلاق. ومن الغريب أن أهم اعتراض هو أن هيجل يغرق في الابتعاد عن النسقية. وعند

هذا المستوى توشك المناقشة الجادة ألا تكون شيئًا ممكناً ، وما تدعو الحاجة اليه هو تحليل أكثر تماسكاً لعدد محدود من الشعراء التراجيديين وبعض المسرحيات المحددة . فاذا ما قيل إن هذا بدوره ليس بالفلسفة فإن على المرء أن يرد قائلاً : من الخير الاطلاع عليه بصورة جيدة بدلاً من إضافة المزيد الى «جفاف علم الجمال» . (١٩) إضافة إلى هذا، فمن المؤكد أنه من الأمور الهامة بالنسبة للفلسفة أن توضح مثل هذه التحليلات كيف جافى الفلاسفة التقليديون الصواب، فبعض العلم بالفلسفة يمكن المرء كذلك من تبين وجهة النظر الحقيقية، حيث أخفق العديد من نقاد الأدب غير المتضلعين في الفلسفة .

يتعين علينا قبل أن ندع هيجل جانباً أن نضع موضع الاعتبار نقطة واحدة أشار اليها في الفقرة التي أعقبت آخر فقرة اقتطفناها منه . وهو يشير هنا إلى أنه يفضل النهاية السعيدة اذا ما تساوت المتغيرات الأخرى .

«حينما لا يكون هناك شيء اخر مطروحاً للمناقشة فإنني ينبغي أن اعترف بأنني من جانبي أفضل الخاتمة السعيدة . ولم لا؟ن ذلك أنه لتقدير المحنة المحض، لا لشيء الا لأنها محنة ورفعها الى مكانة تفوق الحل السعيد، ليس هناك سبب آخر الا حساسية معينة فائقة تتغذى على الألم والمعاناة وتجد نفسها أكثر اهتماماً بهذه العملية منها بالمواقف التي تخلو من الالم والتي نعتبرها من شئون الحياة اليومية . وإذا كانت الاهتمامات نفسها تنتمي الى طبيعة يغدو معها مما لا طائل وراءه حقاً فالتضحية لهذه الاهتمامات بأفراد يمكنهم دون رفض لأنفسهم التوقف عن متابعة أهدافهم أو التصالح، أحدهم مع الآخر، فإن الخاتمة لا يتعين إذن أن تكون تراجيدية، وينبغي على المرء أن يشدد على الطبيعة التراجيدية للصراعات والحلول ، حيثما يعد هذا ضرورياً للدفاع عن وجهة نظر أسمى . ولكن حينما لا توجد هناك مثل هذه الضرورة فإن المعاناة والمحنة المحضة ليست مبررة بحال . وهذا يمثل السبب الطبيعي للمسرحيات والأعمال الدرامية التي تحتل مكانة وسيطة بين التراجيديات والكوميديات» . (٢٠)

هنا نجد أن هيجل ، كما سبق لنا أن رأينا، أقرب إلى الشعراء التراجيديين العظام من النقاد الذين يسخرون منه لافتقاره المفترض للاحساس بالتراجيديا . وفضلاً عن ذلك فإن هيجل أبعد ما يكون عن انتقاد «انتيجونا» أو «أوديب ملكا» أو تراجيديات شكسبير . فما يقوله هيجل بالفعل هو أن الانتهاء بمحنة ينبغي أن يكون مبرراً كما هو الوضع في هذه الحالات . ولكن المعنى الأساسي لملاحظاته في هذه النقطة هو بوضوح تقديم تحول الى «المسرحيات والأعمال الدرامية التي تحتل مكانة وسيطة بين التراجيديات والكوميديات» وهو يدرك، على نحو ما لم يدرك كثيرون من نقاد القرن العشرين، ان معظم المسرحيات الحديثة ليست تراجيديات ولا كوميديات .

وعلى الرغم من ذلك ، فإن اشارة هيجل الى «حساسية معينة فائقة»، على الرغم من انها مبررة

بصورة مناسبة في عصرها ـ عهد الاصلاح بعد الحروب النابولونية حينما كانت الرومانسية الألمانية تتحلل ـ تبدو شيئا فات أوانه في عصر ما بعد الحرب العالمية الثانية. فنحن لم نعد ننظر الى الحياة اليومية باعتبارها شيئًا خلواً من الالم، والمحنة والكارثة ما عادتا تبدوان أموراً غريبة و «مثيرة للاهتمام» وإنما نحن بالاحرى نميل الى التساؤل عما اذا لم تكن أي صورة هائلة للحياة تتجنب المعاناة الهائلة، أو تعود أدراجها لتقدم نهاية سعيدة، هي بالضرورة مجافية للصدق بالنسبة للحياة، وفي أفضل الأحوال طريفة ومسلية. والواقع يبدو لنا شديد القتامة الى حد أن المزيد من القتامة على خشبة المسرح قد لا يكون ما نريده. لكن المسرحيات الجادة ذات النهايات السعيدة لا طائل وراءها لأنها ذات رنين زائف. والحل الذي يلقى اكبر قدر من التأييد هو كوميديا سوداء من نوع ما، سواء أكانت تنتمي الى مسرح العبث أم لا ـ صورة تعكس الفظائع التي نعرفها من الواقع، لكنها تجعلنا نسخر منها.

(٥٦) مقال هيوم «عن التراجيديا»

طرح هيوم * وشوبنهور السؤال الذي يدور حول السر في أن التراجيديات يتم تذوقها باعتبارها أعمالاً يمكن الاستمتاع بها، بينما المعاناة ليست كذلك. كذلك حاول نيتشه طرح رد على هذا السؤال.

إن مقال هيوم الموسوم بـ «عن التراجيديا» الصادر في ١٧٥٧ كواحد من «الابحاث الأربعة» التي كتبها بتناول هذه المشكلة دون غيرها، وهو موجز للغاية وبعيد عن الادعاء. وفيه يتناول هيوم هذه النقطة بصورة مباشرة: «انه يبدو سروراً عصيّ التبرير ذلك الذي يحس به مشاهدو تراجيديا جيدة من جراء الأسى والفزع والقلق والعواطف الأخرى، التي تعد في ذاتها غير مقبولة، ولا تدعو للارتياح ثم يبحث هيوم حلولاً عديدة قدمها آخرون.

لقد أشار لاب ديبو Labbe Dubos الى أن أي شيء يستنهض العقل في «حالة الخمول الفاترة المتوانية ينحدر اليها لدى ازالة كل انفعال وانشغال» يتم الشعور به كشيء يدخل السرور على النفس، ويرد الى الذهن على الفور اعتراضان، ويأتي هيوم على ذكر الاعتراض الثاني منهما.

فأولاً قد يقدر التراجيديا بصورة متحمسة أولئك الذين لا يتعرضون بأي حال للضجر، أي رجال ونساء لديهم من المشروعات ما يفوق ما لديهم من وقت. ولديهم انفعالات قوية بحيث أنهم لا يحتاجون الى دغدغة من هذا النوع.

وثانياً «إن موضوع المحنة ذاته في التراجيديا الذي يبعث السرور في النفس اذا ما عرض علينا سيبعث

---

* هيوم: ديفيد (١٧١١ ـ ١٧٧٦) فيلسوف اسكتلندي، يعد مؤسس النزعة الوضعية التجريبية في الفلسفة الحديثة، قيد المعرفة الانسانية بممارسة التجربة والانطباعات ممارسة جزئية وفردية، وأصبح ذا تأثير بالغ الخطورة في الفكر الميتافيزيقي الحديث، من حيث رفضه للميتافيزيقيا على أسس غير مادية واقامته لفكر ميتافيزيقي دون ميتافيزيقا. اهم كتبه على الاطلاق «مقالات فلسفية حول الفهم الانساني» (١٧٤٨)

(هـ. م)

أكثر ضروب عدم الارتيـاح في أنفسنا، على الرغم من أنه قد يكون في ذلك الحين أشـد العلاجات من الخمول والتراخي فعالية. ويبدو أن السيد فونتناي كان يدرك هذه الصعوبة وعقب ذلك يبحث هيوم الحل الذي يقدمه.

لقد قـال ـ وهيوم يقتطف من قـوله مطولاً ـ إن اللـذة والألم ليسا بضدين، فـالدغدغـة تبعث اللذة ولكن «إذا مـا دفعت قليـلاً أكثر ممـا ينبغي، فإنها تصبـح ألماً» وبالمثل فإن الحزن المعتـدل مقبـول. وفي التراجيديات، فإن معـرفتنا بأن العذابات التي نشاهـدها كافية لكبح جماح حزننـا الى الحد الذي يغدو هذا الحزن ممتعاً.

يتفق هيوم مع هـذه الاشارة، ويخصص الصفحات العشر الأخيرة من مقالـه الواقع في ست عشرة صفحة لما يدعـوه «اضافة جديـدة» لهذه الاشارة، وهو في الحقيقة يضيف العـديد من النقاط. «ان كل المشاعر التي تثيرهـا البلاغة مقبولـة في درجتها الأعلى شأن المشاعر التي يحركهـا فن التصوير والمسرح «وليست الخطابـة وحدها هي التي تدخل السرور على النفس التراجيـديا محاكاة، والمحاكـاة مقبولة في ذاتها على الدوام «ثم ان العـراقيل والمصاعب» تثير المشاعـر في كل نوع، وباثـارة انتباهنا وايقاظ قـوانا الايجابية فانها تفرز عاطفة تغذّي الشعور السائد».

ان هذه النقطة الأخيرة يجري إيضاحهـا بالعديد من الطرق. فالابـاء يميلون الى الطفل الذي يسبب لهم أعظم قدر من ضروب القلق على نحو يفوق حبهـم لغيره من الأطفال. والصديق يحظى بقدر أكبر من الاعزاز منا حينما يرحل عن عالمنـا، والقليل من الغيرة والتغيب بين الفينة والاخرى يزيد من مسرة الحب. ويتفق هيوم مع بليني الأكبر The Elder Pliny الذي لاحـظ أن «الأعمال الأخيرة للفنانين البارزين التي تركوها دون أن يستكملوها تحظى على الـدوام بأعظم التقدير» لأن «حزننا ذاته على تلك اليد العجيبة التي أوقفها الموت هي زيادة اضافية في لذتنا» (٢١).

ويختصر هيوم الأمر بقوله: «إن قوة الخيال وطاقة التعبير وقدرة الاعداد ومفاتن المحاكاة، كل تلك أمور مبهجة للذهن بذاتها وعلى نحو طبيعي، وحينما يتملك الموضوع الذي يجرى تقديمه كذلك ناصية عاطفة ما، فإن السرور يهل علينا بتحويل هذه الحركة الثانوية إلى ما هو سائد. وهذه العاطفة رغم أنها من الطبيعي، ربما حين يثيرهـا الظهـور البسيط للموضـوع الحقيقي قـد تكـون مؤلمة، غير أن الفنـون الأسمى تجعلها من النعومة واللطف والسكون، حينما تقدمها لنا، بحيث انها تقدم لنا الترويج الأرفع قدراً».

ومع ذلك، فإن بعض الخطر يبقى ماثـلاً في أن تقديم المعاناة قد يكون مـؤلماً أكثر مما ينبغي «تشكل معاناة الفضيلة الحزينة بحد ذاتها مشهداً غير مقبول، ويتجنبها في حرص المبدعون في المسرح جميعهم. ولجعل الجمهـور ينصرف مفعما بالـرضا والاغتبـاط فلا بـد من أن تقلب الفضيلة نفسهـا الى يأس نبيل شجاع أو أن تلقى الخطيئة العقاب الـذي تستحقه.» ويقول هيوم ان المبدأ هنا هـو الذي نجده في الحياة

العاديـة كذلك : «ارفع العاطفـة الثانية الى حـد أنها تغدو العـاطفة السائدة، فتبتلع تلك العـاطفة التي غـذتها وزادتها من قبل، والغيرة التي تزيـد عما ينبغي تخمد نـار الحب، والصعوبـات التي تتجاوز مـا ينبغي تجعلنا نلزم اللامبالاة، والمرض والتهافت أكثر مما ينبغي يثيران اشمئزاز الأب الأناني الذي يفتقر الى الرقة».

من الـواضح أن لـدى هيـوم نظريـة في التراجيـديـا بأكثـر معاني كلمـة «نظـريـة» تشـدداً وتطلبـاً للمقتضيات، لكنهـا لا تعالج الا نقطة واحدة فحسب. أهي نظـرية فلسفية؟ من الواضح أنها نظـرية سيكولوجية، لكنها سيكولوجية تعهدها في الغالب فلاسفة بأكثر مما تعهدها محللون نفسيون محترفون. والسبب الرئيسي في تقديمها بالتفصيل هو أنها تبدو إلى حد كبير صائبة، ومقال «عن التراجيديا» ينتمي الى صميم أي دراسة مسهبـة لـ «التراجيديا والفلسفـة» لا لأن هيوم كان فيلسـوفا كبيراً فحسب، وانما لأن «بحثه» يقدم كذلك مساهمة حقيقية في فهمنا للتراجيديا.

ورغم هذا كله، فـانه يحمل سمات عصره، فأشد القيود لـرؤية هيوم اثارة للاهتمام تجلبهـا ملاحظة موجزة عن فن التصوير، نجدها بين الفقرتين الاخيرتين اللتين اقتطفناهما منه: «في هذا الضوء يبدو أن معظم المصورين كانوا تعسـاء فيما يتعلق بموضوعاتهم، فبما انهم كانوا يعملـون للكنائس والاديرة فقد صـوروا أساسـاً موضـوعات مـروعة مثل الصلب والاستشهـاد، حيث لا يتعدى شيء الا عمليـات التعذيب والجراح وأحكام الاعـدام، والمعاناة السلبية دون أي تحرك او عاطفة. وحينما كـانوا ينتقلون باقـلامهم من هذه الميثـولوجيا المروعـة كانوا يلـوذون عادة بأوفيد الـذي لا تعد قصصـه، وإن كانت عاطفية ومقبولة، طبيعية ومحتملة بما فيه الكفاية بالنسبة لفن التصوير».

من المؤكد أن لوحـة جرينفالد حول الصلب التـي صورها لمذبح أيسنهايم في كولمار قـد بدت لهيوم فظيعة بشكل خاص، ولم يقدر لجرينفالد أن يتألق الا في القـرن العشرين. فتجربة هيوم الحياتية تختلف بصورة ملحوظـة تماما عن تجربتنا. ويرجع جانب من السبب في أن لوحـة الصلب المحددة هذه، التي تحاول الامساك بعذاب الرجل المعلق على الصليب، لم تعد تجرحنـا، اذ تبدو لنا وحشية إلا أننا لم ننظر اليها بـاعتبارهـا «تاريخاً» يجلب أمـامنا حادثـا نائيـاً بشعا ينتمي الى أجـواء وعصور وحشيـة، فهي قد أصبحت بالنسبة لنا «طبيعية ومحتملة بما فيه الكفاية» صورة لتجربتنا، مماثلة لعمل تراجيدي.

يتمثل مـا لم يـدركـه هيوم، في غمار نظـرتـه لـلأشيـاء كمتفـرج متحضر على نحو بـارز، في أنـه في التراجيديات الكبرى mea res agitur أي انني ضالع فيما يجري أمامي، ولا يعـدو جانب من اللذة التي استشعرها أن يكون بهجة التعرف فيما أشاهد الآمي على خشبة المسرح أو على الصفحة المطبوعة. فالمعـاناة تنقص إلى النصف اذا تتم المشاركـة فيها Geteilter Schmerz ist halber schmerz انني لم أعد وحدي، والرعب الذي صوره الشـاعر يحررني من السجن الذي احتجزني فيه رعبي، واذا كان الالم والحزن والقلق الذي تعانيه الشخوص في المسرحية يفـوق ما أعانيه من ألم وحزن وقلق فانني

أشعر بالارتيـاح، اذ أنني كنت محظوظاً نسبياً إذ أننـي أبعد ما أكون عن أن يجعلني القـدر وحيداً أعاني مصيراً أسوأ من مصير أي شخص آخر.

لم يكن المصورون الـذين أعرب عن أسف لهم تعساء على الاطـلاق فيما يتعلق بموضوعـاتهم، فقد كانوا يعرفون أن بعض من سيتأملون لوحـاتهم سيتوحدون مع الشهداء ويشعرون على وجه التقريب بـ «انني على هذا الصليـب» بينما ستشعر الغـاليـة ستحس على نحو متـوهج ـ بأن المسيح المعلق على الصليب قد مات من أجلها مكابداً عذابات تفوق بكثير أحزانها، فخلصها بقيامه بهذا.

(٥٧) شوبنهور عن التراجيديا

ربما كان حريـاً بالمرء أن يتوقع من شوبنهور أن يـدرك هذا كله، حيث أنه شدد على شموليـة المعاناة أكثر من أي فيلسوف سبقه. لكنه أحس في هذه النقطة بصلة وثيقة تربطه بالبوذية ـ شمولية المعاناة هي الحقيقة الأولى من «الحقائق الأربع النبيلة» عند بوذا ـ والبوذية والتراجيديا تقدمان استجابتين مختلفتين تمام الاختلاف للمعاناة.

يشيع الاعتقاد بأن شوبنهور قـد طور نظرية هامة في التراجيديا، لكنـه في حقيقة الأمر لم يكرس الا صفحات قـلائل للغايـة ومخيبة للأمل بشـدة فحسب لهذا الموضوع: أولاً، ثـلاث صفحات في كتـابه «العالم كإرادة وامتثال» The World as will and Idea (١٨١٩) في نهايـة المبحث ٥١ ثم ست صفحات أخـرى في نهاية الفصل ٣٧ في المجلـد الثاني الـذي أضافه الى الطبعـة الثانيـة الصادرة ١٨٤٤ ويتألف المجلد الثاني من مـلاحق، وفي هذه الحالة فإن الملحق يطور القضية ذاتها بمـزيد من الإسهاب وبناء على هـذا فإننا سنـركز على الصـورة الأخيرة. ولكن حتى لا يتساءل أحـد عما اذا لم يكن المبحث الـوارد في المجلد الأول، الصـادر حينما كان المؤلف في الثـلاثين من عمـره، أسمى وأعظم قدراً فإننـا سنقتطف منه فقرتين، لا يتردد صداهما، ولا يتم تطويرهما في المجلد الثاني.

«إن المطالبة بما يسمى بالعـدالة الشعرية تستند إلى اخفاق تـام في فهم طبيعة التراجيديا، بل وفي فهم طبيعة العالم حقـاً. وهذه المطالبة تظهـر على نحو جريء بكامل تفـاهتها في النقد الذي يقـدمه صمويل جونسـون، لكل مسرحية من مسرحيـات شكسبير على حدة، اذ يتوجع على نحـو بالغ السـذاجة ازاء الإهمال الدائب لهذه العدالة، وهو ما يعد حقيقة بالفعل: فما هو الذنب الذي جنته أوفيليا أو ديدمونه أو كورديليا؟ ولكن وحدها النظرة العالمية البروتسطانتية ـ العقلانية الضحلة التفاؤلية أو النظرة العالمية اليهودية حقًا ستثير المطالبة بالعدالة الشعرية، وستشعر بالرضا حينما تلبي هذه المطالبة. ان المعنى الحق للتراجيديـا هو الادراك الأكثـر عمقا لكـون ما يـدفع البطل ثمنه لا يتمثـل في خطايـاه الخاصة وانما في خطيئة أصلية، أي ذنب الوجود ذاته:

Pues el delito mayor
Del hobre es laber necido

(فيما يتعلق بأعظم ذنب للانسان أهو كونه قد ولد على الاطلاق.)

قد يتفق المرء إلى حد كبير مع شوبنهور حتى الموضع الذي تبـدأ فيه الاهانات. على الرغم من أنه لا يأتي على ذكر مدى ما نجده من عدالة شعرية عند شكسبير، وأوغاده إنما يصلون الى نهاية حزينة. لكن مفهوم شوبنهور القائل بأن التشـديد على العدالة الشعرية هو بصورة مميزة سمـة بروتستانتية أو يهودية هو مفهوم غريب، ففي نهاية المطاف كان الاصلاح الذي قـال به لوثر يستند في أحد جوانبه على تأكيده المتطرف على الخطيئـة الاصلية. ويكـاد المرء على وجه التقريب أن يقـول إنه قـد شدد على الـدفاع عن الظلم الذي ينزلـه الرب بساحة البشر وتبريره، فقد علم ان الايمان هو وحـده الذي يبررنا، بحيث أن المتجـافين عن الايمان وإن اتسموا بـالفضيلة سيهلكـون، بينما الأشرار الـذين يتمسكون بـالمسيح على فراش مـوتهم سيكتب لهم الخلاص. والعثـور على جوهـر اليهودية في حكمـة أصدقـاء أيوب الـذين يقرعهم الرب نفسه إنما يشبه العثور على جوهر الافـلاطونية في حكمة تراسيماخوس في «الجمهورية». وقد عـرف أنبياء اليهود كـذلك وبصورة مباشرة جزئيًـا أن الرجل العادل غـالبًا ما يعـاني الأمرين بينما يكلل الشرير بالفوز.

والفقرة الأخرى في المجلد الأول التي تبدو جديرة بالادراج هنا تبدو أكثر اقتضاباً. يقول شوبنهور في غمار بحث السبل التي يمكن ان تجلب بها المحنة في التراجيديا:

«قد تجلب الشقـاوة عن طريق شخصية يصل شرهـا غير العادل الى أقصى حدود الامكان وأشـدها تطـرفاً، والأمثلـة على هذا النـوع تشمل ريتشارد الثـالث، وايـاجو في «عطيل»، وشيلـوك في «تاجـر البندقية» «وفرانز مور (في مسرحية شيللر الأولى و«السارقون»)، وفيدرا يوربيديس (في هيبوليتوس)، وكريون في «انتيجونا»».

وحتى اذا كان هيجل مستحقـاً للوم لعدم ايضـاحه بما فيـه الكفاية دائماً ان انتيجـو نا وكريـون ليسا مبررين بالقـدر ذاته، فإن توصيف شـوبنهور لشخصية كريـون يوشك أن يتجاوز التصـديق. غير أنه يتكامل مع تعقيب آخر على انتيجونا سندرجه حالاً. وهو لا يفصح عن عميق ادراك لـ «تاجر البندقية» و «هيبوليتوس». ولكن دعنا الآن نلتفت الى قضيته الأساسية والمجلد الثاني.

«لا تنتمي اللذة التي نستشعرها في التراجيديا الى الاحساس بما هو جميل، وانما الى الاحساس بما هو شـامخ وسام، ويعـد هذا حقـا أسمى درجات هـذا الاحسـاس. ذلك أننا حتى لـدى رؤية الشـامخ والمتسامي في الطبيعة نبتعد عن اهتمام الارادة لنتبنى موقف التأمل الخالص، هكذا فنحن اذ نواجه محنة تراجيدية نبتعد عن الارادة الى الحياة ذاتها».

ويتكرر القـول الأخير مراراً وتكـراراً، ويمضي شوبنهـور قائلاً: «ذلـك أننا في التراجيـديا نـواجه بجانب فظيع من جوانب الحيـاة، ببؤس الجنس البشري، وسيطرة المصادفـة والخطأ، وسقوط العادل وانتصار الشرير: هكذا فـان وضعية العالم البغيضة صراحة بالنسبـة لارادتنا تجلب أمام أعيننا، ونحن

نشعر ازاء هذا المشهد بأننا مستدعون الى إبعـاد ارادتنا عن الحياة والى أن نكف عن الرغبة في الحياة وعن حبها».

لماذا «نجد لذة فيها هو بغيض صراحة بالنسبة لارادتنا»؟ إن شوبنهور يرد مرة اخرى قائلاً:

«إن ما يخلع على كل شيء تراجيدي أياً كان الشكل الذي قد يظهر به قوته الدافعة الخاصة الى السمو هو الادراك الباهر لكون العالم والحياة لا يستطيعان منحنا أي شعور حقيقي بالرضا، ومن هنا فانهما لا يستحقان ارتباطنا بهما: وفي هذا تتمثل الروح التراجيدية، ومن هنا فإنها تقود إلى الاستسلام».

والاعتراض الوحيد على هذه النظرية هو أنها لا تتفق مـع الحقائق. وقد كان شوبنهور على استعداد كاف لادراك هذا، ولكنه كان يعتقد أن هناك مخرجـاً من هذا الوضع، فهو يمضي أولاً الى حشد الأدلة ضد الاشارة التي طرحها بنفسه:

«انني أسلم بأنه في تراجيديـا القدماء نادراً ما تظهر أو تصاغ بصـورة مباشرة روح الاستسلام هذه، فأوديب الملك يموت مستسلما راضياً، ولكن مـا يعزيه هو انتقامـه من أرض ابائه، وايفيجينيا أوليس على استعداد تـام للموت، لكن فكرة رفـاه بلاد الاغـريق تعزيها وتجعلها تغير رأيها، هكـذا فانها تقبل طائعة الموت الذي حاولت في السابق الهرب منه بكل السبل الممكنة، وكساندرا في «اجاممنون» للعظيم اسخيلوس تلقى حتفها طائعة arkeito bios (١٣٠٦) (كفى حياة ٣٣١٤ بالترقيم الحديث) ولكنها بدورها تعزيها فكرة الانتقام. وهـرقل في «التراقيات» يستسلم للضرورة ويموت متمالكاً نفسه، وإن لم يكن مستسلماً. والأمر نفسه ينطبق على هيبوليتوس عند يوربيديس. . . »

مثل هذه الأمـانة جديـرة بالاعجاب. ولكن أين تـراها ستترك نظرية شـوبنهور؟ إنه يقطع عقـدته بجرأة لا تصدق:

«لكنني أحبذ كليـة الرأي القائل بأن التراجيـديا الحديثة أسمى وأرفع قدراً مـن تراجيديا القـدماء. وشكسبير أعظم بكثير من سوفوكليس، وإذا ما قارن المرء ايفيجينيا يوربيـديس بايفيجينيا جوتـه فانه يجدها فجة وغـوغائية (roh und gemin) أما «البـاخوسيـات» ليوربيديـس فهي تلفيق يثير التقزز لحساب الكهنـة الوثنيين (تعـد كلمة pfaffen اصطلاحـاً ازدرائياً). وبعض المسرحيات القـديمة لا يعكس ميلاً تراجيـدياً على الاطلاق مثل «السيتيس» و «ايفيجينيا في تـاوريس» ليوربيديس، والبعض تشوبـه مؤثرات مقـززة بل وباعثـة على الغثيان مثل «انتيجونـا» و «فيلوكتيتس». وهي كلهـا على وجه التقريب تظهر الجنس البشري واقعاً تحت أفظع ضروب السيطرة من جانب الصدفة أو الخطأ، ولكنها لا تظهر الاستسلام الـذي يسببها ويحرر منها. وكل هذا مـرده أن القدماء لم يكونوا قـد وصلوا بعد إلى ذروة التراجيديا والهدف منها أو النظرات العالمية».

يبدو أننا قـد قطعنا شوطاً طويلاً في ابتعـادنا عن «كل شيء تراجيدي أياً كان الشكل الـذي قد يظهر به». وتعليقـات شوبنهـور على بعض تراجيديـات سوفـوكليس ويوربيديس ليست ممـا يعد مـدحاً في

حكمه الأدبي. ويبدو أنه كان يفتقر الى الحس الـذي يمكنه من فهم التراجيديات. ومن المؤكد أن المرء لن يفكر في وضعه في مرتبة واحدة كناقد مع هيجل.

عند هذه النقطـة، قد نتوقع استعراضاً مـوجزاً لتراجيديات شكسبير، القصـد منه ايضاح كيف أن أبطال شكسبير يفقدون ارادتهم للحياة، ولكـن لا شيء من هذا النوع يرد عنده، فدعنـا إذن نمد له يد العون.

اذا أحصينـا إحـدى عشرة تراجيـديـا شكسبيريـة، فإن الأبطـال لا يسقطون وهم يقـاتلـون الا في «ريتشارد الثـالث»، «ريتشارد الثـاني»، «مكبث» و «كوريـولانوس» وهذه التراجيـديات هي بمثـابة استثناءات، اذ ان روميو وجولييت وعطيل وأنطونيو وكليوباترة يقدمون على الانتحار، وتيمون يفقد حبه للحيـاة كلها، وقيصر يمـوت وعلى شفتيه هـذه الكلمات: «حتى أنت يابـروتوس؟ ـــ ثم يسقط قيصر ـ وفي التراجيديا نفسهـا يطلب كاسيوس من خادمه أن يقتله، وينتحر بروتـوس بالقاء نفسه على سيفه. وفي أعظم عملين تـراجيديين لشكسبير تنتحـر أوفيليا وكذلك جـونريل، ويكـره هاملت ولير الحياة، وعلى امتـداد مسرحية «هاملت» يتحدث البطل عـن فظائع الوجود ويعـرب عن تقززه العميق من الحياة، ويقول كنت عن لير: «ألا انكسر ايها الفؤاد، أنا شدك، انكسر!». و:

لا تناكدوا روحه! آه، دعوها تمضي! فهي تمقت
من على هذه الدنيا الجهمة
يشدها أكثر من هذا.

وعلى صعيد أخير، فبينما لا نجد عمليـات انتحار عند اسخيلوس، ومن الواضح أن تراجيـدياته لا تناسب القضية التي يطرحها شوبنهور بأكثر ممـا تناسبها تراجيديات سوفوكليس الأخيرة التي لا تزال بـاقية، فـان ايـاس ينتحر، وكـذلك الحال بـالنسبة لانتيجـونـا وهيمون ويـوربيـديس في «أنتيجونـا» وجوكاستا في «أوديـب ملكاً» وديانيرا في «التراقيات». وهكذا يتضح أن مناصراً جيـداً كان بوسعه أن يطرح قضية أفضل بكثير مما فعل شوبنهور نفسه.

غير أن هـذه القضيـة يمكـن أن تهاجم بطـريقتين على الأقل. الأولى، ستتضمن مـداولـة بـالغـة الاسهاب حـول المسرحيات المختلفـة، تعد أقل أهميـة، ويكفي هنا أن نـرسم المعالم الأسـاسية لهذه، المداولة، وعلى نحـو ما شدد شـوبنهور بصورة متكررة لا يعـد الموت طوعاً أمـراً كافياً للبرهنـة على ما ذهب اليه. فروميو ينتحـر تحت وطأة سوء الفهم الذي صور له أن جولييت قـد لقيت حتفها. ولو أنه كـان يعلم أنها لا تزال على قيـد الحياة لـود أن يحيا معهـا. وأوفيليا تجن، وعطيل يشعـر، شأن معظم الآخرين الـذين أتينا على ذكرهم، بأنـه لا يستطيع أن يواصل العيش بصـورة مشرفة وأن أفضل مخرج بالنسبة لـه هو أن ينتحر، وهو لا يشير الى أن الحياة بشكل عام ليست جـديرة بأن تعاش، وحتى لير لا يقول الا أبياتاً قلائل قبل مناشدة كنت:

هذه الريشة تتحرك، انها حية! لئن كان الأمر كذلك
فهي صدفة تلك التي تجلو كل الالام
التي أحسست بها .

وهو يعتقد خلال احتضاره أن شفتي كورديليا تتحركان .

غير أن هذا كله لا أهمية لـه على وجه التقريب . فقضية شوبنهور حول «كل شيء تـراجيدي أيا كان الشكل الذي قد يظهـر به» لا يمكن أن تقوم على أساس مشـاعر الشخصيات المختلفة في تـراجيديات بعينها . والسؤال هو ما اذا كان شعورنا بالسرور في التراجيديا وابتهاجنا راجعين إلى : «الادراك الباهر» لكون العالم والحياة لا يستطيعان منحنا أي شعور حقيقي بالرضا ، ومن هنا فإنهما لا يستحقان ارتباطنا بهما - ما اذا كنا نقاد «الى الاستسلام» .

إن هـذه الاشارة على وجـه التقريب هي عكس الحقيقـة ، وتقترب من العبث كأي نظريـة كبرى في التراجيديا . يقول شوبنهور :

«على الرغم من أن القـدماء لم يقومـوا على هذا النحو الا بـالقليل لتقديم روح الاستسلام ، اشـاحة الارادة عن الحياة عنـد ابطالهم التراجيـديين باعتبارهـا موقفهم ، فـان ايقاظ هذه الـروح عند المشـاهد واثارة هـذا الموقف ، وان كان على نحو مقتضب ، يظل الميل والتأثير المحـدد للتراجيديا والمشـاهد يتم المضي بـه الى ادراك «أن من الأفضل له أن ينتـزع قلبه بعيـداً عن الحياة وأن يبعـد رغباتـه وأن يكف عن حب الدنيا والحياة» .

من الواضح أن هذا الاحسـاس ليس هو ما تولده «الأورستية» ، كما أنه ليـس هناك أي سبب يدعو للاعتقاد بأن أي من المسرحيات التي كتبها «مبدع التراجيديا» تثير مثل هذه العواطف . وتبدو بوضوح دلالات ذلك القول المتواتر الذي يشير الى أن «انتيجونا» قد انتـزعت اعجابا شديدا لدى عرضها لأول مرة الى حـد أن الأثينيين قد انتخبـوا الشاعر ليشغل منصبـاً رفيعاً هـو منصب القائد العسكـري العام . وانشودة الجوقة العظيمة الواردة في «أوديب في كولونـا» التي تشيد بألا يولد المرء وترى في الموت المبكر الوضع الذي يلي ذلك في الأفضلية تقترب من القضية التي يطـرحها شوبنهور على نحو يفوق أي شيء آخر طرحه الفيلسوف الألماني نفسه في هذا الصدد (٢٢) لكن الرجل العجوز الذي يوشك على أن يلقى حتفه «يعزيه انتقامه من أرض آبائه» (طيبة) (يبدو من الأمور الموحية ان شوبنهور ، وهو رجل لم يفارقه حنق مدمـر قط ، قد شـدد على هذه النقطـة) ويتمثل المؤثر المحـوري في أن البطل المعذب الـذي كانت حياته لعنة عليه يصبح نفحة علوية تلم بأثينـا . ومن المحتمل أن سوفوكليس كان ينظر الى نفسه ، وهو في التسعين من عمره ، بهذه الطريقة ، ومن الجلي الى حد كبير أن تراجيدياته لم تبد للأثينيين لعنة تنصب على الحياة ودعوة للاشاحة عن الدنيا .

ربما كان شـوبنهور محقـا في القول بأن شكسبير يفوق الشعـراء التراجيديين لبـلاد الاغريق كشـاعر

لليأس. فهناك فقرات في «هاملت» و «لير» و «تيمون» تدان فيها الدنيا، إن صح التعبير، على نحو قاطع، ويستعصى تحسين ما قاله مكبث عن «قصة/ يرويها أبله حافلة بالصخب والغضب/ ولا تعني شيئًا». ولكن ما يدفع المشاهد إلى الاحساس به هو بحسب تعبير سارتر «ان الحياة تبدأ عند الجانب الاخر من اليأس». والأمر لا يقف فحسب عند أن مكبث نفسه سرعان ما يقول: لم يتعين أن أقوم بدور الأحمق الروماني وألقى حتفي/ على سيفى؟ بينما أرى الحياة على الجراح/ تتسامى،

ويبدأ خطابه الأخير بقوله: «لن أستسلم» وينتهي:

فلتحل اللعنة على من يصرخ: «توقف! كفى!» والحيوية الهائلة عينها تؤكد نفسها في «لير» و«هاملت». ومصرعها، على الرغم من أنه تصاحبه مصارع أخرى عديدة، الا أنه لا يمثل Gotter-dammoreung فالعالم لا ينتهي. وهاملت يمنح صوته المحتضر لفورتنبراس، وبعد أن يموت لير يأتي جيل أصغر عمراً «لن يرى هذا القدر، ولن يعمر طويلاً على هذا النحو».

يقول شوبنهور: إنه من المحقق أن نظريته صحيحة ـ على الرغم من أنه لا يجد حقائق تدعمها ـ لأنه ان لم يكن الأمر كذلك، «فكيف يمكن أن يكون ممكناً تقديم الجانب الفظيع من الحياة الذي يطرح أمام أعيننا في أوضح صورة له تأثير حميد علينا ويبدو ممتعاً الى حد كبير؟».

هكذا فإن طرحه يتم التدني به إلى الزعم بأنه يقدم الاجابة الوحيدة على السؤال الذي بحثناه لدى تعرضنا لهيوم. ولكن طالما أن الحقائق تناقض الحل الذي يقدمه فلا بد من بحث اجابات أخرى؟ ولقد أشرنا الى أسباب عديدة تكمن وراء اللذة التي تمنحنا التراجيديا اياها وخاصة في المبحثين ١٢ و١٨ وفي الفصل الحالي. ولا يزال يتعين أن نضيف نقطة مهمة، ومن أجلها ينبغي أن نعود مرة أخرى الى نيتشه.

(٥٨) نيتشه في مواجهة شوبنهور

يشيع إلى حد كبير الاعتقاد بأن نيتشه كان في كتابه الأول «ميلاد التراجيديا» لا يزال تابعا متحمسا لشوبنهور، وفي الحقيقة ان هذا الكتاب يستمد إلهامه إلى درجة كبيرة من اقتناع نيتشه بأن نظرية شوبنهور في التراجيديا هي نظرية خاطئة على نحو يقطع كل رجاء فيها.

بعد أن انتقدنا «ميلاد التراجيديا» في عدد من النقاط، يتعين علينا ألا نتردد في الوقوف الى جانبه حيثما يحرر نيتشه نفسه من تأثير شوبنهور. ويذهب نيتشه الى القول بأن «كل تراجيديا حقة تخلف لنا ما يسميه على نحو شديد البحث عن التوفيق بـ «الارتياح الميتافيزيقي» ـ وهو اصطلاح سيندم في وقت لاحق على استخدامه ــ «لكون الحياة في قرار الأشياء على الرغم من كل تغيرات المظاهر القوية، ومفعمة بالبهجة على نحو يستعصى على محاولة القضاء عليها» وبعد ذلك بأسطر قلائل في المبحث السابع أيضًا يقال لنا إن «بلاد الاغريق العميقة المعرضة على نحو فريد لأعمق وأرق ألوان المعاناة تعزي نفسها بعد أن تطلعت في جرأة الى الدمار الرهيب لما يسمي بتاريخ العالم، وكذلك قسوة الطبيعية،

وللتعرض لخطر التوق إلى السلب البوذي للارادة. إن الفن ينقذه ـ وعبر الفن الحياة» (٢٣).

يربط نيتشه هذه الرؤية بتعليقات على أناشيد الجوقة في مسرحيات ساخرة لا يبدو أنها تقف متماسكة في ضوء الدراسات الحديثة. لكن النقطة المحورية تبدو صائبة. ولبلورة هـذه النقطة دعنا نورد تعليق نيتشه على شوبنهـور في المقدمة التي أضافهـا الى الطبعة الثانية الصـادرة في ١٨٨٦. وهو يقتطف هناك مبدأ الاستسـلام عند شوبنهور من المجلـد الثاني، ويعقب عليه بقـوله: «ما أشد اختـلاف ما يحدثني ديـونيزوس بـه! كم هو بعيـد عن كل نـزعة الاستسـلام تلك! وهـو يعرب عن أسفـه لأنني أضفيت الغموض فأفسدت تحذيرات ديونيزوس بالصياغات الشوبنهورية» (٢٤).

ويقول نيتشه بالمثل في الفصل الـذي عقده حول «ميلاد التراجيديا» في كتابـه «إنساني، إنساني جداً» ان: «تراجيـديات الاغريق على وجـه الدقة تبرهـن على أنهم لم يكونوا متشـائمين: لقد كان شـوبنهور مخطئاً.» وبعد أسطر قلائل يضيف ان كتابه: «تفوح منـه رائحة هيجلية بصورة قوية ولا تلتصق رائحة شوبنهور الجيفانية الا بعدد محدود من الصياغات» (٢٥)

واختصارا للأمور نقول: إننا وجدنا سببـا آخر للشعور بأن التراجيديات ممتعة، فهي توحي لنا بأن الحياة والدنيا جميلتـان، على الرغم من كل أشكال المعاناة والقسوة والفظـائع التي يفيض بها الوجود. واذا كان هنـاك قدر أكبر من البـؤس في «الملك لير» و «هاملت» و «أوديب» و «أجـاممنون» أكثر مما في تجربتنـا، فإن هذه التراجيـديات أشـد جمالاً كذلك على نحـو لا مجال معه للمقـارنة. ونحن نـدفع الى الأحساس بأن المعاناة هي عقبة لا ترتقي في الطريق الى الحياة، وأنه حتى أسوأ المحن تتساوق مع أبهى أشكال الجمال. وإذ نقف بعيداً عن الاقتناع بأن الحياة ليست جـديرة بأن تعاش، وأننا ينبغي أن نرحل عن هذه الدنيا، فإنه يتم التأكيد على تصميمنا على الصمود. والاحساس الذي يثار بصورة مقتضبة هو أن الاستمرار الذي لا يعدو في أوقات أخرى أن يكون مجرد مسألة قصور ذاتي، هو عمل شجاع.

لقد سبق لنـا أن لاحظنا من قبل أنه في التراجيديـا تصاغ أحزاني mea res agitur. وفي الاطار نفسه فإن انتصار اللغـة، والشعر، والنبل هو ايضًا انتصـاري. وعلى هذا النحو وجدنا إجـابه أخرى اضافية على سؤال شوبنهور الختامي، «ان تقديم الجانب الفظيع من الحياة يبدو ممتعا الى حد كبير، لأنه في غمار ذلك يقنعنا بأن حياتنا ليست شيئًا ميئوسًا منه.

تلك هي طريقتي في التعبير عن الأمر، واليك طريقة نيتشـه: «إن التراجيديا بعيدة كل البعد عن أن تثبت أي شيء عن النزعـة التشاؤمية عند الاغريـق، بالمعنى الذي قصده شـوبنهور، الى حد أنها، على العكس من ذلك، قد تعتبر التفنيـد الحاسم للقول بهذه النزعـة والمثال المعاكس لها. وقـول نعم للحياة حتى في أغرب وأصعب مشكلاتها وابتهـاج ارادة الحياة في مواجهة استعصـائها على الاستنفاذ حتى في غمار التضحية ذاتها في أسمى أنماطها، ذلك هو ما أسميه بالديونيزوسي، وذلك هو ما خمنت أنه الجسر المفضي الى سيكولـوجية الشاعـر التراجيدي. لا للتحرر من الفـزع والرحمة، ولا لتطهير ذات المرء من

الشعور الخطير بشحنته الهائلة ــ على ذلك النحو فهمه أرسطو ــ ولكن لكي يكون المرء ذاته البهجة الخالصة للوجود بعيداً عن كل فزع ورحمة ـ تلك البهجة التي شملت حتى بهجة التدمير. وبهذا المس مرة اخرى النقطة التي انطلقت منها ذات مرة: لقد كان «ميلاد التراجيديا»، «أول إعادة تقويم أقوم بها لكل القيم» (٢٦).

الآن دعنا نعد مرة أخرى الى «ميلاد التراجيديا» فبعد أن يقوم نيتشه ـ محقاً ـ بتصوير التراجيديا باعتبارها نقيض أي «سلب بوذي للارادة» يطرح بعد ذلك بأسطر قلائل ملاحظة مثيرة للاهتمام حول «هاملت» ويمضي في تطوير مفهومه عن التراجيديا:

«يشبه الانسان الديونيزوسي هاملت: فقد نظر كل منهما حقاً الى جوهر الأشياء فاكتسب المعرفة والغثيان يحول دون الفعل، ذلك أن فعلهما ما كان ليغير أي شيء في الطبيعة الأبدية للأشياء، وهما يشعران بأنه مما يبعث على السخرية ويثير الاحساس بالمهانة أن يطلب منهما أن يصلحا عالماً متنافراً مشوشاً. والمعرفة تقتل الفعل، فالفعل يقتضي أقنعة الوهم: وهذا هو مبدأ هاملت، لا تلك الحكمة الرخيصة التي يتحلى بها جاك الحالم الذي يغرق في التأمل، وإن صح التعبير، فمن جراء وفرة الأحتمالات لا يمضي قدماً الى الفعل، ليس التأمل، لا بل المعرفة الحقة، ادراك الحقيقة الرهيبة هو الذي يتجاوز أي دافع للفعل.

«واذ يعي الانسان الحقيقة التي رآها ذات مرة، فإنه لا يشاهد الان في أي مكان الا فظاعة الوجود وعبثه... فيمتلىء بالشعور بالغثيان. هنا، وحينما يصل الخطر الذي يتربص بارادته الى أعظم مراحله، يهل الفن كما لو كان عرافة منقذة طويلة الباع في تحقيق الشفاء. وهي وحدها تعرف كيف تحول الأفكار المثيرة للغثيان حول فظاعة الوجود وعبثه الى مفاهيم يمكن للمرء أن يتعايش معها..»

إننا نرى بطل رواية «الغثيان» يسيطر على شعوره بالغثيان من خلال كتابة هذه الرواية، وندرك كيف أن رواية سارتر الأولى، وانتصاره الأول، ربما استمدت وحيها من نيتشه، الذي سبق لنا أن بحثنا تأثيره الحاسم على مسرحية «الذباب» في الفصل السابق. وكون الفقرتين السابقتين فلسفتين من عدمه أمر يعتمد على مفهومنا عن الفلسفة. فلنكتف بالقول إن نيتشه يقوم في صفحتين فحسب (٢٧) بتفنيد نظرية شوبنهور في التراجيديا، ويلقى على هاملت من الضوء ما يفوق ربما أي كاتب سبقه، ويلهم مؤلف إحدى ابرز روايات القرن العشرين.

إن خاتمة الجملة التي اقتطعناها تستحق بدورها أن نوردها هنا: «تلك هي السامي The Sub-lime باعتباره الترويض الفني لما هو رهيب، و الكوميدي The Comic بحسبانه التحرر الفني من الغثيان النابع من العبث». لقد ربط شوبنهور التراجيديا بالتسامي، على نحو ما سبق لنا أن رأينا، وإن لم يربطه بالتأكيد بالقهر الفني لما هو فظيع ورهيب، لكن مفهوم شوبنهور عن الكوميدي لم ينبىء بأي حال بمسرح العبث على نحو ما فعل مفهوم نيتشه. بل الأمر على العكس من ذلك، فقد كان شوبنهور

مخطئًا فيما يتعلق بالتراجيديا، وكل ما هنالك أن نظريته عن الكوميديا تقع في أقل من صفحة واحدة في ختام الفصل ذاته الوارد في المجلد الثاني الذي وجدنا فيه نظريته في التراجيديا. وهو يذهب الى القول بأن المعاناة في الكوميديا قصيرة الأمد. فالكوميديا تقول لنا: «إن الحياة طيبة تماماً على وجه العموم ومسلية في المقام الأول».

ونيتشه يردد بالفعل صدى هذه الرؤية السطحية للكوميديا في حاشية يقول فيها: «إن التراجيديا تتناول المعاناة التي تستعصي على العلاج، والكوميديا تتناول المعاناة التي يمكن علاجها» (٢٨). وهذا خطأ على نحو مضاعف، لكنه في الصياغة المطبوعة حذف هذا الخطأ فيما يتعلق بالكوميديا: «ان التراجيديات.. تتناول ما لا يمكن علاجه وما هو حتمي، ولا مهرب منه في الوضع والشخصية الانسانيين» (٢٩).

يتعين عليّ القول بأن الكوميديا يمكنها التعبير عن يأس تبدو بالنسبة له حتى التراجيديات العظمى متفائلة نسبياً. فالتراجيديا تشير الى أن النبل أمر ممكن، وأن الشجاعة جديرة بالإعجاب وأنه حتى الهزيمة يمكن أن تكون مجيدة. لكن الكوميديا تشير الى أن النبل وهم وأن الشجاعة منافية للطبيعة وان الانتصارات مثيرة للسخرية على نحو لا يقل بحال بالنسبة للهزائم. وبينما يشير نيتشه في فقرة شهيرة الى أن «ما يشكل قدرة التراجيديا على ابهاج الحواس هو القسوة» (٣٠) واني لأطرح على العكس من ذلك القول بأن التراجيديا تعتمد في إحداث تأثيرها على التعاطف مع أولئك الذين يعانون، وبالتالي فإنها قوة دافعة بعمق في طريق إضفاء الطابع الانساني، بينما الكوميديا تعتمد على القسوة. ولكي يستمتع المرء بـ «تاجر البندقية» باعتبارها كوميديا فإن عليه ألا يتوحد بأي حال مع شيلوك، وأن يكون قادراً على الاستمتاع بالمحن النهائية التي تحل بساحته. واذا كان بمقدور المرء الاحجام عن التعاطف مع لير جلوسستر أو عطيل وديدمونة فانه قد يسخر منهم. وموقف شكسبير في المسرحيتين الأخيرتين هو بالطبع موقف أحادي الاتجاه، ومن هنا فلا خيار أمامنا. وفي حالة شيلوك كان الشاعر غير مستقر على حال، من هنا فان بمقدور البعض ان يسخروا من شيلوك، بينما يعجز البعض عن ذلك. وفي «ترويلوس وكريسيدا» يفترض أن نضحك، ولكن حتى اذا ضحكنا فاننا نستشعر مرارة واشمئزازاً وبأساً اكثر عمقا مما نستشعره في معظم التراجيديات

هكذا فإننا نصل إلى المشكلة التي طرحها آخر الفلاسفة الذين سنقوم ببحثهم

(٥٩) شيلر والتراجيدي

هل تعد احداث معينة تراجيدية على نحو ينتمي الى صلبها وملازم لها؟ وهل التراجيديا تعد مأساوية بقدر ما تعالج مثل هذه الاحداث فحسب؟ اذا كان الأمر كذلك، فإن الكاتب المسرحي الذي يجعلنا نضحك على ما هو مأساوي حقاً، قد يعد منحرفاً عن الجادة.

من شأن الكثيرين الرد على هذين السؤالين ايجاباً، وقد حاول فيلسوف واحد على الأقل «المجادلة»

فيما يتعلق بهذه القضية هو ماكس شيلر * M.Scheler (١٨٧٤ ـ ١٩٢٨) في مقال بعنوان «في ظاهرة التراجيدي» Zum phanomen des Tragischen (٣١) وخلال السنوات الأخيرة أعيد طبع هذا المقال في مجموعتي مختارات أميركيتين تحت العنوان التالي «في التراجيدي» وذلك في ترجمة كان حرياً بمحرّريها أن يدققوها على الأصل الألماني وتجعل الصياغة الانجليزية شيلر يقول :

Only where there is high and low, nobleman and peasant, is there anything like a tragic event.

«حيثما كان هناك رفيع ووضيع، نبيل وفلاح، عندئذ فحسب يوجد أي شيء من نوعية الحدث التراجيدي».

We can hardly call it tragic for a good meant to defend and bring the downfall of an evil man, nor for a nobleman to do the same to a peasant. Moral approval precludes a tragic impression here, this much is certain.

«ليس بمقدورنا أن ندعوه أمراً تراجيديا بالنسبة للانسان الخير أن يهزم ويسقط انسانا شريراً، ولا بالنسبة للنبيل أن يقوم بالشيء عينه لفلاح. فالموافقة الاخلاقية تستبعد الانطباع التراجيدي هنا. والأمر مؤكد الى هذا الحد». (٣٢).

والمقتطف الاول صارخ للغاية، ويعد أول هراء من نوعه بحيث أن المرء قد يتوقع من المحررين، أو من أي شخص آخر له اهتماماتهم، أن يتساءلوا عما اذا كان شيلر يمكن أن يكون قد قال مثل هذه الأشياء. ولا يمكن أن يكون مرد عدم التساؤل حول هذا الا الحقيقة القائلة بأن جانباً كبيراً من نقاش التراجيديا مناف للعقل للغاية، بحيث أن طروحات كهذه لا تبرز للعيان، والكثير بخلاف هذا في المجموعتين كلتيهما وفي «الميتاثيتر» لآبل «Metatheatre by Abel» يتطلب تعطيلاً مماثلاً لعدم التصديق (٣٣).

ليس ثمة فلاح على الاطلاق في النص الألماني الأصلي: فشيلر يقارن Edles und gemeines أي النبيل الخسيس، ويتحدث في المقتطف عن النبيل اذ يتغلب على الخسيس (٢٤٤).

تضفي ترجمة مقال شيلر الغموض على الحقيقة القائلة بأن هذا النقاش لـ «ظاهرة التراجيدي» إنما كتب حينما كان المؤلف من اتباع هوسر، Husser ويحتل المرتبة التالية كواحد من أبرز المتعمقين في دراسة الظاهريات. وكان هوسر أكثر اهتماماً بالمنطق والرياضيات، بينما كان اتجاه شيلر أكثر اتساماً بالنزعة الانسانية، وتميز باهتمام فائق بالاخلاقيات والأدب. هنا، اذن، تكمن المساهمة المتميزة المبكرة في علم الجمال من منظور علم الظواهر. والقضية تطرح في الصفحة الأولى:

---

* شيلر: يقيني أن القارىء لم يخلط بين ماكس شيلر المشار اليه في المتن وفريدريش فون شيللر. ذلك أن ماكس شيلر (١٨٧٤ ـ ١٩٢٨) هو فيلسوف اجتماعي وفينومنولوجي الماني، أخذ بمنهج الظاهريات عند هوسرل وطبقه على مجالات الأخلاق وفلسفة الحضارة والدين. من مؤلفاته «أحكام القيمة الاخلاقية (١٩١٣ ـ ١٩١٦)». بينما فريدريش فون شيللر (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) هو الشاعر والكاتب الدرامي الالماني الشهير، الذي تعاون مع جوته ومن أبرز أعماله «وليام تل»

«أياً كان جدوى تأمل الأشكال الموجودة حالياً للتراجيديا بالنسبة لإدراك ما هو تراجيدي، فان ظاهرة التراجيدي رغم ذلك لا تستمد من العروض الفنية وحدها. فالتراجيدي هو عنصر مهم في الكون ذاته. والمادة التي يقدمها العرض الفني والشاعر التراجيدي ينبغي أن تتضمن الخام القاتم لهذا العنصر. واذا أردنا أن نصدر حكماً على ما هو تراجيديا أصيلة فان علينا أولاً ان نكون قد حققنا حدساً خالصاً بقدر ما نستطيع فيما يتعلق بهذه الظاهرة ذاتها. . . وكل الأسئلة التي تدور حول مجرد تأثير التراجيدي على مشاعرنا والسبب في أننا قادرون على «التمتع» بالتراجيدي حينما يعرض علينا في شكل فني ستنحى جانباً هنا».

يقول شيلر: «وحتى تعريف أرسطو الشهير - التراجيدي هو ما يثير فينا الرحمة والخوف - لا يحدثنا الا بما يقوم به التراجيدي وليس بما هو عليه. والتراجيدي ابتداء هو خصيصة للأحداث والاقدار والشخوص إلخ ندركها ونحدسها منها. . إنها نسيم ثقيل بارد يصدر عن هذه الأشياء ذاتها، ضوء يتألق على نحو كاب يحيط بها، وفيه يبدو أنه تبين لنا سمة معينة من سمات الدنيا - وليس من سمات ذاتنا ومشاعرنا أو معايشاتها للرحمة والخوف -».

أولئك الذين قرأوا دراسة رودلف أوتو R.Otto الهامة الموسومة «Das Heiliye» التي أعيد اصدارها مراراً وتكراراً باللغة الانجليزية تحت العنوان التالي «فكرة المقدس» على الرغم من أن العنوان The Idea of the Holy ظاهرة المقدس the phenomenon of the Holy «ستكون اقرب الى مقصد المؤلف - سيدركون كيف أن رؤية شيلر ليست من قبيل فرط الحساسية، وانما هي سمة حركة بأسرها. إن علم النفس هو العدو، فقد كان هيدجر، أشهر تلاميذ هوسر، لا يزال يعاني في عام ١٩٢٧، في كتابه «الوجود والزمان» «لكي يفصل جهوده عن كل من علم النفس والانثروبولوجيا. وربما كان الأمر أكثر ايغالاً في هذا الجانب لأنه حوالي ذلك الوقت كان شيلر قد خرج عن المدرسة وسعى لتأسيس حركة انثروبولوجيا فلسفية جديدة.

لقد أراد أوتو الابتعاد عن سيكلوجية التجربة الدينية بأسرها، وتوجيه اهتمامه بدلاً من ذلك الى موضوع هذه التجربة، ظاهرة المقدس، ظاهرة الروحي، ولم يشعر كعالم لاهوت بتردد فيما يتعلق بافتراض أنه لا بد هنالك، وقد كان هناك حقا numen praesens وجود إلهي جليل. وبطريقة مماثلة على وجه الدقة افترض شيلر، قبل اوتو بعامين، ان التراجيدي، إذا صح التعبير، هنالك في الخارج، سابقاً لتجربتنا وانفعالاتنا وبغض النظر عنها. ويتمثل الافتراض في أن الروحي والتراجيدي قابلان للمقارنة مع المنطق والرياضيات، من حيث إنهما على قدم المساواة ولا يمكن اخضاعهما لعلم النفس.

يظل السؤال قائماً - وهنا نعود الى شيلر: «كيف نمضي اذن؟ هل يتعين أن نجمع أمثلة متعددة للتراجيدي، و أي وقائع وأحداث متعددة يعزو اليها البشر فكرة التراجيدي؟ ثم نتساءل على نحو

استقـرائي ما الـذي يجمع بينهـا؟» لن يجدي هذا فتيـلاً على الاطلاق: فـأي حق لنا في أن نثق بمـزاعم الناس وأن نفترض أن مـا يدعونـه بالتراجيدي هو التراجيـدي حقاً؟ من المؤكد أن عـدد الأصوات لن يحسم الأمـر. وكيف لنا دون ان نعـرف ما هو تـراجيدي أن نقـرر أي التأكيدات صحيحـة وأيها ليس كذلك» على أي حـال قد نقوم فحسب باكتشـاف كم من الأمور المتنافرة دعى بـالتراجيدي.» «ان كل استقراء يفترض مسبقاً في نهاية المطاف أن المرء يعرف بالفعل ويحس بما هو تراجيدي - ليس أي الأشياء والوقائع تراجيدية ولكن ما هو التراجيدي ذاته، ما الذي يشكل جوهره. اننا نرغب في المضي على نحو مختلف» ولكن كيف؟ «ليست الأمثلـة بالنسبـة لنا حقـائق يتعلق بها التراجيدي كسمـة و إنما هي شيء يتضمن الشروط التكـوينيـة لظهور التراجيـدي ـ شيء سيتيح لنـا منـاسبة العثـور على هـذه الشروط ومشاهدة التراجيدي ذاته فيها. ان المطروح هنا ليس البرهنة، وانما الإظهار، الايضاح» (٣٤).

إن الجلي في هـذه النقطـة هـو أن تلك، فلسفـة على نحـو لا سبيل الى الشك فيـه. وحتى اذا كـان ارسطـو وهيوم وشـوبنهور ونيتشـه قد اقترفـوا النقد الأدبي وعلم النفس، فـان شيئاً يبـدو كانتيـا مثل «الشروط التكوينية» و«التراجيدي ذاتـه» هو فلسفة بالتأكيد. لكن ما يصل اليـه منهاج شيلر حقاً أقل من ذلك إبهاراً بكثير، وحيث أنه ليس معنياً بالبرهنة على أي شيء - فهو يوضح فحسب - فليس لنا أن ندهش حين نجد أسلوبه متصلباً بصورة عنيدة. وهو يحدثنا بما يراه بوضوح وبما يتعين علينا، اذ نتعلم منه، أن نـراه بدورنا. ولكن اذا مـا تساءلنا، مـرددين صدى كلماته، «أي حق لنـا في أن نثق بمزاعم» بروفسور شيلر، وبافتراض أن ما يدعوه بالتراجيدي هو التراجيدي حقاً فان اجابته الضمنية ستبدو أنه يرى الحقيقة ويقولها.

من شأن ذلك ان يترك التساؤل عما اذا كان يـرى أي شيء جديد ومثير للاهتمام. غير أن مـا يطرحه هو بالأساس رؤيـة هيجلية مجردة تماماً على وجه التقريب من الأمثلـة والاستبصارات الأدبية، واذا ما ضربنا أمثلتنا في معرض تمحيص التراجيديات الاغريقيـة والشكسبيرية فاننا نجد أنها في الغالب ليست تراجيدية على الاطلاق أو أن شروط ماكس شيلر غير محتملة.

دعنا نوثق هاتين النقطتين بصورة موجزة. أولاً: الدين الكبير ولكن غير المعترف به لهيجل: «هكذا فإن ظهـور التراجيدي يتـوقف على الحقيقة القـائلـة بأن القوى التي تقضي على القيمـة الايجابية العليـا تستمد ذاتها من حملة لواء القيمة الايجابية، ويتخذ ظهور التراجيدي أصفى أشكاله وأكثرها حدة حيث يغدو حملة القيم العليـا بصورة متعادلة «محكومـاً عليهم» ان صح التعبير بأن يقضي أحدهم على الآخر ويمحوه (٣٥). وتلك التراجيديات هي كذلك أشد الوسطـاء فعالية للظاهرة التراجيدية التي لا نجد فيهـا أن الجميع على صـواب فحسب، وانما يمثل كـل من الأشخـاص والقـوى التي تصـارع بعضهـا البعض حقوقاً سامية بصورة متساوية، أو تبدو مضطلعـة أو مؤدية لواجبات سامية بصورة متساوية، وقد سبق لنـا ان ناقشنا هـذه الرؤية بالتفصيل فيما يتعلق بهيجل، ووجـدنا من الأسباب مـا يحدونا الى

الاصرار على رفض الحقوق «المتساوية».

تتمثل موضوعة هيجلية اخرى، جرى تطويرها في ثلاث صفحات قرب نهاية المقال، في موضوعة البروميثيوسيين الاخلاقيين الذين تتألق في أعينهم فجأة كالبرق قيمة أخلاقية لم تعرف من قبل» ويقول شيلر إنهم «شخوص تراجيديون» حيث أنهم يدخلون في صراعات مع معاصريهم، «فقط حينما تسود قيمته التي جربت حديثا وتغدو «الاخلاق» السائدة قد يتم الاعتراف به ـ في استعادة تاريخية باعتباره بطلاً اخلاقياً» وتلك نقطة طرحها هيجل أكثر من مرة، وبصفة خاصة في مناقشته لـ «الفرد التاريخي العالمي» في المحاضرات التمهيدية حول فلسفة التاريخ، وفي مناقشته لمحاكمة سقراط في المحاضرات التي ألقاها عن تاريخ الفلسفة (٣٦)

ونصل الى النقطة الثانية: حينما نبحث روائع اسخيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس، وشكسبير في ضوء شروط شيلر القاطعة فإننا نجد أن هذه التراجيديات ليست تراجيدية بالمعنى الذي يقصده للكلمة. وان نقوم عند هذه النقطة بتقرير أن تلك التراجيديات، بناء على ذلك، ليست تراجيدية، سيكون أمراً شبيهاً بأن نقرر بعد قراءة مقال متصلب عن الأفيال بأن الحيوانات المعروفة بذلك الاسم ليست حيوانات حقاً. وهناك بديلان محتملان يتمثلان، إما في تنحية المقال جانباً باعتباره مضيعة للوقت، أو القول بأن المقال يصف شيئاً مثيراً للاهتمام لكنه يقحم عليه بصورة غير مألوفة اسماً قديماً، بغض النظر عن الحقيقة القائلة بأن هذا الأسم قد جرى ربطه طويلاً بشيء آخر يحتاج اسماً.

لسنا بحاجة، في ظل هذه الظروف، الى تمحيص مقال شيلر نقطة فأخرى، وينبغي أن نكتفي بالتركيز على أهم الشروط التي لم نأت على ذكرها بعد. ويحمل الجزء الرابع والأخير من مقاله هذا العنوان «ضرورة القضاء على القيم واستحالة تجنبه Necessity and the Inescapability of the Destruction of Values وليست الضرورة المقصودة هنا تعبيرا عاديا شأن الضرورة العرضية فحسب لـ «الطبيعانية والحتمية» Naturalism and Determinism.

«اننا في التراجيديا نواجه بمفارقة قوامها ان القضاء على القيم ما أن يتحقق حتى يبدو ضرورياً تماماً بالنسبة لنا، لكنه يحدث على الرغم من ذلك على نحو لا يمكن حسبانه unberechenbar ويستحيل التنبؤ به.

من شأن عكس هذا ان يكون أقرب كثيراً الى الحقيقة، فيما يتعلق بمعظم التراجيديات الكبرى: فالنتيجة التراجيدية يمكن التنبؤ بها، انها ما نتوقعه، لكنها لا تبدو لنا ضرورية تماماً. فنحن نتوقع ان يتعذب بروميثيوس على نحو لا يوصف، ولكن اسخيلوس يمضي خشية من أن نعتبر مصيره ضرورياً تماماً. فيحدثنا في المسرحيات التالية من الثلاثية كيف أن زيوس وبروميثيوس قد تصالحا. ويعد أمراً من الممكن التنبؤ به أن يقتل أورست أمه، لكن اسخيلوس يقوم حتى لا نعتبر هذا الأمر ضروريا تماماً بوصف الكيفية التي استطاعت بها مؤسسة اجتماعية تأسست عقب ذلك بوقت طويل، وان كان ذلك

في حياة اورست، بـالحيلولة دون هذه الضرورة، وذلك في المسرحيـات اللاحقة من الثـلاثية. ونحن نتوقع أن تلقى انتيجـونا حتفها جراء فعلتهـا، ولكن سوفوكليس يجهد نفسـه ليحدثنا بأن كريـون قرر الابقاء على حيـاتها، وأنه كان يمكن ان يفلح في هـذا لو انطلق الى سجنها بـدلاً من الاهتمام أولاً بجثة أخيها. ومن الأمور التي يمكن التنبؤ بها ان يصل امر ايقاف التنفيذ من ادموند الى كورديليا متأخراً عدة ثوان، وان يبـدو عم هاملت وكأنه يـرتل صلواته على وجه الـدقة في اللحظة التي يتأهب فيهـا هاملت لقتله، وأن يكتشف عطيل الحقيقة بعد فوات الأوان، وان يعتقد روميـو ان جولييت قد ماتت وبالتالي ينتحر ـ ولكن لم الاستمرار في هذا السرد؟.

إذا كانت مـلاحظات شيلر لا تمد لنـا يد العون على نحـو متفاقم، فإنها على الأقل تكـررت بصورة غالبة، ومن هنا فان الأمر يستحق عناء التصـدي لها، لأن مثل هذه الاخطاء الشديدة الذيوع لا ينبغي أن تمردون اعتراض عليها. وهـذا لا يعني القول بأن شيلر في هـذه النقطة لم يعتمد على غيره. فـاساءة استخدامه لـ «الضرورة» تعود الى هيجل الذي كان غالبا يطلق وصف «ضروري» على أي شيء لا يتسم بالتعسفية او الاعتباطية. ومن الواضح ان ما يعنيه شيلر هو أن المحنة ينبغي أن تنمو بشكل عضوي من قلب العقدة والشخصيات، بدلاً من أن تبدو مصطنعة. لكن هذا ليس كل ما يعنيه، فما يقوله يتجاوز هذا ويجافيه الصواب.

يقـول شيلـر إن «الضرورة التراجيـديـة» تعني في المقـام الأول «الحتميـة وعـدم امكـانيـة التجنب (٣٧)... من هنـا فإن نــوعين من أنـواع عمليـات القضـاء على القيم هما غير تــراجيـديين بحسب جـوهرهما ذاتـه: كل تلك العمليـات التي يمكن ان يعـزى اليها فعل أو الغـاء يمكن تحديـده، بشكل قاطع، وكـل تلك العمليات التي كـان من الممكن تجنبها بـاستخدام وسائل وأسـاليب أفضل. وحيثما يسمح السؤال «على من نلقي باللوم؟» باجابة واضحة ومحددة فان طابع التراجيدي يفتقد».

يكفي هذا القـدر بالنسبة لــ «عطيل»، التراجيديـا الكبرى التي يتنازل شيلر بمحض المصـادفة عن ذكرها، وان كان ذلك في العبارة الاخيرة فحسب. على هذا النحو فانه امر تراجيدي بالنسبة لعطيل أنه يجلب على نفسه ذنب الاضطـرار لقتل محبوبته، وبـالنسبة لديمونـة أن تلقى حتفها وهي بريئـة على يد المحبـوب الـذي تهواه... ليس الموت ولا أي شر آخر وانما «جلب الـذنب» هـو الـذي يشكل المصير التراجيدي للبطل. هكذا ينتهي مقال شيلر الموسوم، « في ظاهرة التراجيدي».

وبدلاً من استعراض أعمال الشعـراء التراجيديين الأربعة الكبار لتقـديم المزيد من الأمثلة التي تشير مجدداً الى مدى تعسف هذا المقال، دعنا بالاحـرى نشير الى أن «العجلة دارت دورة كاملة» على نحو ما يقول أدموند قرب نهاية «الملك لير».

لقد بـدأنا دراستنـا للتراجيديـا والفلسفة بأفلاطـون، الذي نـاقش التراجيديـا بثقة بـالغة ودون ان يستشعر حاجة لتدقيق تعميماته الجسورة في مواجهة اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس ـ وحينما قام

مرة باقتطاف شيء ما لتأييد اتهام يوجهه الى الشعراء التراجيديين كان ذلك خارج السياق. والآن قد وصلنا الى فلسفة القرن العشرين ووجدنا واحداً من أفضل دارسي علم الظواهر يقوم بالأمر ذاته. ودون ان يكتب كمنافس للشعراء ـ فأسلوبه غير متميز بالمرة ـ وبغير أن يقصد اتهامهم، فانه رغم ذلك واثق تماماً، على نحو ما كان افلاطون، من أنه كفيلسوف أعظم حكمة من الشعراء، لأنه لديه القدرة على رؤية جوهر الأشياء.

لا يقول شيلر إنه وحده لديه هذه القدرة، ولكن لو أنه كان يعتقد أن الآخرين الذين كتبوا عن هذا الموضوع كانوا يتمتعون بها بدورهم، لكلف نفسه عناء طرح بعض الحجج ضد وجهات نظرهم. ولو أنه كان يعتقد أن الشعراء التراجيديين لهم بعض المعرفة بالتراجيدي لكان قد حاول أن يتعلم منهم. وهو لا يقوم بأي من هذين الأمرين لأنه واثق من انه يحظى بمدخل متميز، على الرغم من ان ما «يراه» هو، كما نستطيع التنبؤ، أشياء قرأها، بصفة خاصة عند هيجل، أو سمعها ربما في مناقشة حضرها. وحيثما تستبعد منهاجيا الحجة العقلانية والتمحيص الدقيق للبراهين، النظريات المتنافسة فإنه يمكن توقع مثل هذه النتائج التعسفية.

ان البديل المنهاجي الذي يعرضه شيلر علينا مثقل الكاهل. فاما ان ندرس كادحين البراهين بطريقة تفترض مسبقًا معرفتنا طوال الوقت ما هو التراجيدي، وبالتالي لها اهميتها كبرهان، واما ان يرى ويوضح لنا جوهر التراجيدي. فأولا يتم استبعاد المنهج العلمي باعتباره مصادراً على المطلوب ثم يستحضر الحدس كمنهج اسمى. وقد لجأ الممارسون الآخرون لهذا المنهج الى إخفاء نزعتهم الذاتية تحت لغة اصطلاحية شامخة. وشأن الامبراطور العاري عند أندرسون، فان مؤلفا «الوجود والزمان» و «الوجود والعدم» لم يقوما بتحدي الجمهور لرصد الاختلال، وكانا يعتقدان انهما قد أحكما تغطية نفسيهما. وقد فاتت الذاتية العادية على المؤلفين بقدر ما فاتت على القراء، ولم تكن نيتهما سيئة in bad faith على نحو ما نستخدم هذا الاصطلاح بشكل عام، لكنهما كانا in mauvaisefoi على نحو ما يستخدم سارتر هذا التعبير، اذ كانا يخدعان نفسيهما.

وما كان شيلر ليتعلم من التاريخ، ومن هنا فقد حكم عليه بأن يكرر أخطاء الماضي، ولم يخطر له ببال أن للتراجيديا ومفهوم التراجيدي. تاريخاً، وقد افترض اننا اذا اهتممنا بالاغريق الذين ابتكروا التراجيديا وصكوا صفة «التراجيدي» فاننا نكون اكثر تعسفاً ممن يقول ـــ شأن شيلر نفسه ـــ هذا تراجيدي وذاك ليس بتراجيدي، دون ان يقدم برهانا الا صدّقه هو نفسه.

لنفترض أننا اردنا ان نعرف ما هي الفلسفة. فمن شأن اي استقراء، بحسب مقال شيلر، أن يصادر على المطلوب، اذ حينما أسأل ما هي القواسم المشتركة بين فلسفات هؤلاء وأولئك فانني أفترض أنني أعرف مسبقا ما هي الفلسفة. وحسبما يقول شيلر، فإنه من الأفضل بناء على هذا كثيراً ان يوضح لنا رؤيته للفلسفة. ولكن هناك معنى ندرك في إطاره بعض الفلسفات، على نحو ما ندرك بعض

التراجيديات، دون ان نعرف بعد أن هذه الحالات النمـوذجية لها أو ليست لها جوهراً مشتركاً. فنحن نعرف أن أعمال أفلاطون وأرسطو و«انفعالات النفس» لديكارت و «أخلاق» سبينوزا و «مقال» جون لوك وأبحاث هيوم ونقـد كانت وكتب هيجل الأربعة فلسفة، كما نعرف ان المسرحيات البـاقية لنا من اسخيلـوس وسوفـوكليس هي تراجيـديـات اغريقيـة، وأن بعض مسرحيات شكسبير تـراجيديـات اليزابيثية. ومن الممكن، لكنه أمر عبثي، انكار هذه الحقـائق الأولية قائلين شيئًا من نوعية ليست هذه الأعمال فلسفة «أو تراجيديات». حقاً لسوف اريكم الفلسفة (او التراجيديات) ويرقى مثل هذه الطرح المتضمن للمفارقة الى التوصية باستخدام اصطلاحات قديمـة بطريقة جديدة. لكنه مما له معناه بطريقة أكبر كثيراً أن نقول: إن هـذه الأعمال القديمة فلسفة «أو تـراجيديات» وينبغي أن تجدوا اصطـلاحات جديدة للاشياء التي تحبون أن تستعيروا، أو تختلسوا، هذه الأسماء لها.

ومع ذلك فـان بمقـدورنـا ان نسمـي الأعمال التي لها حق أولي في التعلق بـالنعـت فلسفـة او تراجيـديات، ولكن مع إنكار معـانقتها الحميمة للصفة. نعم، نقـول في تلك الحالة إن «الميتافيـزيقا» لأرسطو فلسفـة، لكنها ليست شديدة التفلسف، أو ان معظم التراجيـديات الاغريقية البـاقية ليست تراجيدية حقاً على الاطلاق. ان هذا أقل منافاة للعقل، لكنه رغم ذلك يصل الى الشيء ذاته: إن حكما قيمياً يتم تمريره على أنه اكتشاف لجوهر، ولكن ليس هناك جوهر للتراجيدي او للفلسفي، وانما هناك طرق مختلفة لاستخدام هذه الاصطلاحات، وهي ليست جميعها بمستوى تعسف الاصطلاحات التي يستخدمها شيلر.

بمقدور المرء، بالطبع، أن يصـور مزاعم شيلر من واقع عدد قليل من التراجيـديات، ولكن ليس هنـاك سبب لجعل بعض الحالات الخاصة التي تـروق لكـاتب ما عـرفاً أو جـوهراً للتراجيـدي، بينما تستبعد كل البراهين الاخـرى تماماً، والمشكلة هي أن النهج «الصحيح» لا يمكن اتباعـه في مقال على القدر ذاتـه من الايجاز. فطرح مزاعم ليس لها مـا يؤيدهـا أمر يسير ولا يستغرق الا حيـزاً محدوداً، أما إبداء اهتمام تفصيلي بكل من الشعراء التراجيديين الكبار والفلاسفة العظام الذين تناولوا الموضوع فهو أمر يتطلب كتاباً.

الفصل العاشر
التراجيديا اليوم

(٦٠) الأحداث التراجيدية و« المثيرة للإشفاق »

يبدو التساؤل عما اذا كانت التراجيديا أمراً ممكناً في أيامنا هذه أمراً محيراً، لأن أيامنا ذات طابع تراجيدي. ولئن كنا نحن لم نشاهد القضايا التراجيدية فمن ذا الذي شاهدها !ولكن هل الاحداث تراجيدية بالمعنى الذي تتخذ فيه المسرحيات طابعاً تراجيدياً ؟ وهل هناك معايير لما هو تراجيدي؟، وهل من الممكن كتابة الاعمال التراجيدية اليوم؟ لنبحث بادىء ذي بدء السؤالين الأولين.

لا يضع أحد، اللهم الا قلة من اساتذة الفلسفة والأدب، موضع التساؤل كون القتل الجماعي الذي تعرض له الأرمن عقب الحرب العالمية الأولى وأبناء شرقي أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية ومصرع ملايين آخرين خلال هاتين الحربين والمجاعات الهائلة المتواصلة في الهند ـ كون ذلك كله شيئاً تراجيدياً. ويعتبر الكثيرون اغتيال جون كينيدي تراجيدياً، ويعتبر البعض أن الموت المبكر الذي لقيه كامو تراجيدياً كذلك، وربما يعتبر عدد أقل من الناس مصرع المهاتما غاندي تراجيدياً، ذلك انه كان قد بلغ السبعين من العمر، وقد ساد شعور ما بأن موت شاب لا يزال أمامه الكثير مما يمكن له انجازه أو وفاة أم مخلفة وراءها أطفالاً صغاراً هو أمر أكثر تراجيدية من موت أشخاص أكثر تقدماً في العمر، وخاصة حينما لا يعني وجودهم شيئًا لأحد ـــ مثل المرأة التي يصمم راسكولينكوف على قتلها في رواية «الجريمة والعقاب» أو كشخص تحين ساعته، مثل سوفوكليس، في التسعين من عمره، بعد أن نظم مائة وعشرين مسرحية.

تلك مشاعر غامضة، منتشرة، لكنها لا تقوم على اساس من تفكير عميق. وفي اطار من حالة مزاجية بعينها يتم اقناع الناس في يسر بأن ما يبدو حتمياً هو امر تراجيدي بشكل خاص ـ بل ان ما ثمة مهرب منه لا يمكن ان يكون تراجيدياً ـ بينما في أوقات أخرى (على الرغم مما يقول به ماكس شيلر غالباً، يسود الشعور بأن كارثة كان يمكن في يسر تجنبها هي أمر تراجيدي بصورة بارزة. وأن يلقى المرء حتفه في غمار حرب هائلة يبدو أمراً أقل تراجيدية من أن يلقى مصرعه قبيل اعلان الهدنة بدقائق، أو بعد اعلانها ولكن قبل وصولها الى تلك الجبهة.

إن اللغة العادية لا تحدد لنا الأفضل من بين تلك الاستخدامات المتضاربة للكلمة، إنها تحدد لنا أن أولئك الذين يقصرون الكلمة الى حد بعيد على استخدام واحد فحسب، أو عدد قليل من استخدامات الكلمة يستخدمون في الحقيقة كلمة شائعة باعتبارها اصطلاحاً فنياً. وبهذه الطريقة فان الكتاب الذين ليس لديهم الكثير ليقولوه بوسعهم دائماً إثارة الكثير من التضارب والخلاف، وبصفة خاصة اذا ما اقترح اثنان منهم استخدام الاصطلاح ذاته على نحو مختلف، ولكن معظم الخلافات التي تنتمي الى هذا النوع هي من النوع العقيم.

وحتى بافتراض وجود «الظواهر» التي يصفها شيلر ـــ التنفس الثقيل، الضوء المعتم، وكل المجموعة الباقية ـ فلماذا يتعين أن نصفها بـ «التراجيدية»؟ ان ما يجعل كتاب رودلف اوتو عن المقدس

مساهمة مهمـة في فهمنا للدين هـو أنه ينجح في أن يوضح لنا كيـف أن تجربة مذهلة ولها زخمهـا يصفها بشكل طيب ـ وان كان ذلك باستخدام فيض من الاصطلاحات اللاتينية التي يمكن الاستغناء عنها الى حد كبير ــ يمكن أن نجدها في معظم الأديان. ومعـايشة لوثر لهذه التجـربة كانت شديـدة الصرامة، وكان أوتو لوثرياً، لكنه يقنعنا بأن الظواهر ذاتها يمكن توثيقها من واقع نصوص العهد القديم ـ بل ان استخدامـه لاصطلاح «مقدس» يعـود بالتحديـد الى الاصحاح السـادس من سفر« أشعياء» ــ كذلك يمكن توثيقه من نصـوص الجيتا الهندوكية، بل وحـرفياً على وجه التقريب من كافـة أرجاء المعمورة. وبوسعنا ان نضيف أن مفهومـا ما هو مقدس موجود في كل مكان كذلك، فثمـة كلمة تعنيه في كل لغة على وجه التقريب، ولا تعود الكلمات الى مصدر لغوي مشترك. وانما هي تشير الى تجربة مشتركة.

والأمر مختلف تماماً في حـالة التراجيدي، فليست هناك كلمـة تعنيه في أي لغة، اللهم الا من حيث جلب الكلمة اليونانيـة القديمة التي صيغت في حوالي نهاية القرن السـادس قبل الميلاد في أثينا وتبنيها، ولا يقوم هذا المفهـوم على تجربة انسانية مشتركة، وانما على صورة أو شكل أدبي تم إبـدعه في أثينا على يد اسخيلوس ومن أعقبه مباشرة. ولم تدع المسرحيات موضع التناول بالتراجيديات بسبب اغراقها في الطابع التراجيـدي، وكونها تراجيديـة ـ كان لها ارتباط فحسب بـالماعز، والكلمة اليونـانية التي تعني الماعز هي tragos وإنما اشتقت صفة تراجيدية من الأسم تراجيديا (١).

وكما سبق لنا أن رأينا، فقد وصف ارسطو في الفصل الثالث عشر من كتـابه «فن الشعر» ثلاثة أنواع من العقدة، رغم انها لا تثير فينا الخوف والرحمة eleos و phobos ثم نوعاً رابعاً يثيرهما في نفوسنا. وقد اعتبر هذا النوع الذي يتضمن خطأ أوسقطة hamartia ونهاية سعيدة أرقى، من حيث أنه يحرك فينا هذين الانفعـالين، وللسبب عينه قال: «تبدو التراجيـديات التي من هذا النوع أبـرعها وأتقنها ان أحكم صنعها، ولهذا أضحى يـوربيديس ــ وان فاتته أحيـاناً بلاغـة الايجاز وإحكام البنـاء الفني أبرز الشعراء في تأليف التراجيديات».

يقـول أرسطو إن إثـارة انفعالات معينـة هو جـزء من الوظيفـة المتميزة التي تقـوم بها التراجيديـا، والتراجيديا التي تثير هذه الانفعالات كأقوى ما يكون هي الأكثر اتساماً بالطابع التراجيدي، حتى وإن كانت أقل شأناً في جوانب اخرى. وربما كان حريا بأرسطو أن يقول ان مسرحية «اياس» لسوفوكليس هي أكثر تـراجيديـة من مسرحيته «فيلـوكتيتيس»، ولكن هذه الاخيرة كانـت هي المسرحية الافضل. ولكنه ما كان ليلتزم بتأسيس حكمه على ما هو تراجيدي على النهاية وحدها، بما أننا وجدنا سبباً يدفعنا لـلاعتقـاد بأن تفضيله للنهـايـات السعيـدة الـذي عبر عنه في الفصل الـرابع عشر بمثل وجهـة نظـره الأخيرة. حقاً إن القراء المعاصرين نادراً ما يدركون كيف أن صرخات فيلوكتيتيس قد أرعبت الجمهور الاصلي حتما وهزتـه. وبالمثل فـإن مسرحية «الصافحـات» تبدو للجمهـور المعاصر مجردة من الطـابع التراجيدي تماما، بينما يقال إنه في العرض الأول، وكما سبق لنـا ان أشرنا، أثارت ربات الانتقام الفزع

والانفعال في نفوس النسوة الحوامل، الى حد أن العديد منهن وضعن حملهن قبل الموعد. كذلك ما كان للنهاية السعيدة لمسرحية «فيجينيا في أوليس» أن تحول بين أرسطو وغيره من الاغريق وبين اعتبار هذه المسرحية عملاً تراجيديا بصورة بارزة، حيث انها تثير أعمق مشاعر الخوف والرحمة منذ البداية وحتى النهاية ذاتها على وجه التقريب.

هكذا، فإن هناك فارقاً بالغ العمق يفصل بين مشاعر ومدارك الاغريق وبين مشاعر ومدارك عدد كبير من النقاد والفلاسفة المعاصرين، ويمكن التعبير عن هذه النقطة بايجاز بالغ. فالعديد من الكتاب يميزون بحدة بين ما هو مثير للاشفاق فحسب وبين ما هو تراجيدي حقاً. وهم لا يستخدمون جميعاً المعايير ذاتها، ولكن هناك اتفاقاً يكاد يرقى الى مرتبة الاجماع. والنقطة الاكثر اهمية تتمثل في القول بأنه ليست كل معاناة تراجيدية حقاً، فالبطل الذي يعاني ينبغي ان يكون عظيماً او نبيلاً، ويتعين أن يسقط، ولكنه في غمار الكارثة يغدو اكثر قدرة على انتزاع الاعجاب عن ذي قبل، والنهاية الفاجعة ينبغي أن تكون حتمية، وأن تنبع من قرار البطل ذاته، في غمار صراع أخلاقي لا بد في اطاره عن كارثة تحيق بالبطل أياً كان خياره.

يشدد بعض الكتاب على أنه ينبغي ان يكون هناك صراع أخلاقي (٢) بينما يشدد البعض الاخر على أهمية الاعتقاد بأن السقوط يسير جنباً الى جنب مع العظمة، وان العظمة والكون يظلان غامضين، وان السقوط ينبغي ان يكون نهائيًا وحتميا (٣). وسيكون من قبيل الحماقة إنكار أن بعضًا من وجهات النظر تلك قد تم الدفاع عنها ببلاغة عظيمة. حقاً انه من الشائع القول بأن «فويشك» لجورج بوخنر موت «بائع متجول» ليسا عملين تراجيديين لأن البطلين «يثيران الرثاء» أو كما قال البعض انهما بطلا - ضد. ورغم ذلك فان استكشافنا للتراجيديا الاغريقية والشكسبيرية يشير الى ان وجهات النظر البالغة الجاذبية تلك ينبغي التخلي عنها.

إن الزعم بأن بعض المعاناة يثير الاشفاق فحسب، وانه ليس تراجيدياً حقاً لا يمكن اثباته أو تفنيده، ولكنه يمكن اثبات قيامه على افتراض زائف. وهذا الافتراض هو أن التراجيديا الاغريقية والشكسبيرية قد ركزت على التراجيدي ونأت عما هو مثير للرثاء فحسب، وان ضياع هذا التمييز الجوهري هو ظاهرة حديثة. وقد وجدنا في حقيقة الامر انه لا الاغريق ولا شكسبير قاموا بهذا التمييز.

تنبع معاناة فيلوكتيتيس من لدغة حية لم تعجل بها اي ورطة اخلاقية، والطريقة التي تحمّل بها ليست مما يدعو الى الاعجاب تماماً، والكارثة ليست امراً حتمياً، والنهاية سعيدة، يقيناً ان نيوتوهيوس

يـواجـه صراعـاً اخـلاقيـاً، ولكن الشـاعـر يعتمـد لاثـارة فيض من الخوف والـرحمة على صرخـات فيلوكتيتيس الى حد كبير .

وتقدم معانـاة هرقل في مسرحية «التراقيات» مثالاً قـريباً من هذا، فهو بـدوره والى حد كبير ضحية تأتي اليه المعاناة من خارج داره، وصرخاته تحرك مشاعر الجمهور، لكن سلوكه أبعد ما يكون عن اثارة الاعجاب، وعذابه لا يبدو بحال أمراً حتمياً .

وتتفق مسرحيـة «أوديب في كولـونا» شأن «التراقيـات» و«فيلوكتيتيس» مع تعـريفي للتراجيديـا، لكنها مثيرة لـلاشفاق أكثـر منها تراجيـديا، بـالمعيار الذي أهـاجمه هنا، ومسرحيتـا «أوديب ملكاً» و «انتيجونا» هما المثالان لما هو تراجيدي حقاً، لكن مفهوم مـا هو مثير للرثاء، وهو مفهوم حديث، هو الذي يقـود العديد من النقاد لـلاعتراض على الخطبة الطويلـة التي تلقيها انتيجونا في نهايـة المسرحية، والتي لم تثر استياء أرسطو .

من الواضح ان يوربيديس لم يتجنب ما هو مثير للرثاء، وذلك أمر لا يحتاج الى التدليل على صحته . والمعـاناة التي نـراهـا في «الطـرواديات» ومصرع طفل هكتـور أقـرب الى «فـويشك» منها الى الأفكـار والمفاهيم التي نرفضها هنا، والتي يعتقد أنها كلاسيكية، بينما هي في حقيقة الامر رومانسية، وكذلك الحال بالنسبة للصبيـة بطلة «ايفيجينيا في أوليس» وكنا قـد شددنا من قبل على تهكم الشاعـر قرب نهاية المسرحية حينما تقرر ايفيجينيا ان تلقى نهاية الشهيد . ولكن مـن منظور أولئك الذين يستخدمون كلمة «التراجيدي» بصورة محددة فـان المسرحية لا تتحول الى تراجيـديا الاعند هذه النقطـة اي حوالي البيت ١٣٧٥ حينما تتغلب شجاعتهـا على خوفها من الموت . وذلك على الـرغم من ان يوربيديس يـؤكد على أنها تعرضت للتضليل .

ويوسع مثل هـؤلاء النقاد القول بأن العـديد من التراجيـديات التي نظمها «ابـرز الشعراء في تأليف التراجيديات» ليست بتراجيديات على الاطلاق، لانها ليست تراجيدية حقاً، وبالمعيار ذاته فإن العديد من تراجيديات اسخيلـوس وسوفوكليس ستلقى المصير ذاته، على يد النقاد الـذين يعتقدون انهم أكثر معرفة بما هو تراجيدي أو بالتراجيديا من اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيديس، وأرسطو .

عـديدة هي المرات التي خـرج فيها الشعـراء التراجيديـون الاغريق عن سيـاق أحاديثهم في محاولـة لإقنـاعنا بأن الكـارثة ليسـت بالأمـر الحتمي، وهذا أمـر واضح في مسرحيـة «الضارعـات» وثلاثيـة «الأورستية» و«بـرومثيوس» لأسخيلـوس، وهو واضح بـالقدر ذاتـه على وجه التقـريب في مسرحية «الفرس» حيث يشار بجلاء الى أن اكـزر كزيس كان ينبغي عليه الا يغزو اليونـان، ويقيناً لم تكن هناك حاجة تدعو الى القيام بهذا وفي «سبعة ضد طيبة» يقال لنا صراحة إن لايوس قد تلقى تحذيراً من انجاب الاطفال لكنه تجاهـل هذا التحذير، وبتعبير اخر فـإنه ما من تراجيـديا واحدة من التراجيديـات الباقية لأسخيلوس تتـوافق مع هـذه المفاهيم، التي يفترض أنها كـلاسيكية . ويبـدو أن مسرحية «حـاملات

القرابين» هي وحدها التي تطرح موقفاً يتحتم فيـه وقوع كارثة، ولكن السياق يوضح انه قبل ان يلقي اورست حتفه، تم ارساء قاعدة الهدف منها الحيلولة دون وقوع مثل هذه الكوارث.

أمامنا في «أوديـب ملكاً» موقف تراجيـدي بصورة أصيلة يتحتم فيه وقـوع الكارثة أيًا كـان ما يقرر البطل القيام بـه، لكنه من غير المنطقي الى حـد كبير أن نشير الى أن الدرامـا والاحداث التي تشبـه هذه التراجيديا كثيرا، هي وحدها التراجيدية حقاً.

واجمالاً يمكن القـول بأن الشعراء الاغـريق يدركون بعمـق الحقيقة القائلـة بأن الكوارث التـي كان يمكن تجنبها في يسر يسود الشعور بأنها تراجيدية بصورة بارزة، والأمر عينه ينطبق على شكسبير.

أن يبدو الملك عاكفاً على الصلاة حينما يتأهب هملت لقتله، وان يقتل بولونيوس بطريق الخطأ، وان يتم تبـادل السيوف خلال المبـارزة، وأن تتجرع الملكـة السم، تلك كلها امـور ليست اكثر حتميـة من خـداع ايـاجـو الكـامل لعطيل او بنـات لير الكبريـات لابيهن أو ادمـونـد لجلـوسستر. كما أن أعظم تراجيديات شكسبير لا تدور حول صراعات أخلاقية (٤)، كما ان شكسبير لا ينفر مما هو مثير للرثاء.

من الصحيح أن الاحـداث والاسلوب في التراجيـديـا الاغريقيـة والشكسبيريـة هي أحداث نبيلـة واسلوب نبيل لها أبعاد بطولية. والامر كذلك بالنسبة لكل شخصيات اسخيلوس ومعظم شخصيات سوفوكليس وشخصيات اقل عند يوربيديس وقلة باستثناء الابطال في تراجيديات شكسبير، وذلك اذا لم نطـالع معنى اخـلاقياً في كلمـة «نبيل» و «بطـولي». ان لكليتمنسترا والصـافحات عنـد اسخيلـوس وهرقل وأوديب الثاني عند سوفوكليس هـذا الطابع على نحو لا يقل عن ما كبث ولير، بينما العديد من ابطال يوربيديس لا يتسمون به. ومن الـواضح ان جريتشن في «فاوست» جوتة لا تتمتع بهذا الطابع، رغم انها من وجهة النظـر الاخلاقية أكثر دقـة بكثير من كليتمنسترا، فلا علاقة لـلاخلاق بهذا الامر. وديانيرا وانتيجونا لهما هـذا الطابع بينما ديدمونة واوفيليا تفتقران اليه (وان لم يكن افتقـارهما اليه متطرفاً ومؤكداً على نحو ما هو الحال بالنسبة لجريتشن).

ربما نجد النزعة الاخـلاقية لاولئك الذين لا يعترفون بالطابـع التراجيدي إلا للصدامات بين الخير والخير (٥) أساسهـا عند كـورني، بأكثر ممـا نجده عند الشعـراء الذين درسنـاهم، فقد كـان الاغريق وشكسبير اقل اتساما بالنزعة الاخلاقية، ووجدوا كل ما يثير الخوف والرحمة تراجيدياً.

تفترض الرؤية الاخلاقية بالفعل أن المعاناة التي تثير الاهتمام على الصعيد الفلسفي، والتي تماثل الى حد كبير قلة مـن التراجيديات الاغريقية، هـي معاناة تراجيـدية، وطالما ان صراعات اخلاقيـة توضع مقابل احداث عاثرة لا قيمة لها، فان وجهة النظـر تلك تبدو قابلة للتصديق بما فيه الكفاية. هل ينبغي حقاً ان نصف صراعاً بين الحب والشرف أو الحب والأمـانة بأنه تراجيـدي، بينما ننفي هذه الصفة عن مجاعة تقتل الملايين من الرجال والنسـاء والأطفال، لقد وجد يوربيديس أن ألوان المعـاناة التي تعانيها الطروادیات تراجيدية، وكذلك كان الحال بالنسبة لارسطو، لكن الكثيرين من المعاصرين قد يقولون

ان محنتهن، من قبيل تلك التي حلت بـالملايين الذين يتضورون جـوعاً في الهند، هي أمـر مثير للشفقة فحسب.

ان الزعم بـأن ما هو نبيل فحسب يمكن ان يكـون تراجيـديا يتنـاقض مع ما يقـدمه شكسبير، على الـرغم من ان كل أبطالـه التراجيديين لهم هـذا الشموخ الفـائق لما هو انسـاني، وهو أكثـر تناقضـًا مع يوربيـديس. انه لمفهـوم رومانتيكي بصـورة عميقة ذلك الذي يجمـد لحظة واحـدة في الماضي البطولي باعتبارها العرف والقاعدة، ويجد ان كل المعـاناة التي لا ترتفع الى هذه العظمة هي أقل مما ينبغي، ولا تثير الا الرثاء.

من الـذي ينبغي إذن أن نتبع سبيلـه؟ اننـا لم نصـادف اي سبب وجيـه يـدعـونـا لإنكـار أن مصير الطروواديات وأولئك الذين تحصـدهـم المجاعة في الهند هو أكثر تراجيديـة، وان كان أقل اثارة للاهتمام فلسفياً، من معظم الصراعات الاخلاقية التي يصـادفها المرء في الادب والحياة. لكن هناك سبباً اخيراً لاتبـاع الاغريق وشكسبير، فـاصطلاحـا «تراجيـدي» و«مثير للإشفـاق» مثقلان بـالاحكام القيميـة ومقنعان، وحينما يقول المرء ان شيئًا ما مثير للاشفاق أو داع للرثاء ولكنه ليس تراجيدياً حقاً فانه يشير الى أن هذا الشيء أقل خطورة وجديـة. لكن يوربيديس يجد معاناة انسانية هائلـة في الوحشية المتفاقمة للحروب، وفي الافتقار للانسانية من جانب اولئك الذين رأوا أن مسرحياته من الخطورة والجدية، الى حد أنه لم يشأ أن يشتت أي صدام بين الخير والخير او الحق انتباه جمهوره.

وقد يبدو أمـراً ظاهري التناقض ان نرفض وجهـة النظر الاخلاقية، معتمدين الى حـد ما في رفضنا على أسس اخلاقية، لكن أسبـاب رفض النزعة الاخلاقيـة هي دائماً أسباب أخلاقية الى حـد مـا ـ وهي ذاتها بصفة جوهرية على الـدوام. فالنزعة الاخلاقية بحكم كونها كذلك تهتم بـالمبادىء الأخلاقية أكثر منها بـالحقائق الانسانيـة الواقعيـة، ومن هنا يأتي افتقارهـا الى القدر الكافي مـن الحساسية تجاه معـاناة البشر.

كان يوربيـديس، ربما على نحو يفوق سلفيه العظيمين، معنيـاً بصورة عميقة بالقضايـا الاخلاقية، ولكنه كان كذلك شديد الحساسية فيما يتعلق بالمعاناة الانسانية. ولم يكن لشكسبير هذا الاهتمام الدائب بالقضايا الاخـلاقية، ففي مسرحياته نقترب بصورة أكبر من عقدة أخلاقية ممـا يحدث لنا في التراجيديا الاغريقيـة، لكن اهتمام شكسبير بـالحقائق الـواقعية الانسـانية هـو اهتمام كبير، وهو يشـارك الشعراء الاغريق في حساسيتهم الهائلة ازاء معاناة البشر.

ليست هناك مزية في محاولة المرء أن يكون أكثر تراجيدية من اسخيلوس. سوفوكليس، يوربيديس، وشكسبير، والزعم بأن كثيراً مما يعتبرونه تراجيديا لم يكن الا مثيراً للاشفاق فحسب. فاذا كان الملايين يتضورون جـوعاً فذلك أمـر تراجيدي. حتى اذا كـان هذا الموقف ليس مـادة جيدة لتراجيديـا أدبية. ولربما كـان حرياً بأسخيلوس أن يبـدأ ثلاثيته بجـوقة من النساء ضـاقت ذرعاً بالمجاعـة، ومن الجدير

بالملاحظـة أن العديد من التراجيديـات تحمل اسم جوقاتها. لكن هناك تـراجيديات اغريقيـة اخرى، اضافـة الى كل تراجيـديات شكسبير، تحمل اسماء أبطـالها وبطلاتها. وغالبـاً ما نجـد عند شكسبير أن القـاعدة هي أن أولئك الـرجـال والنسوة ممـن تشمخ قامـاتهم عن قـامة الانسـان العـادي لا يعانـون فحسب، وانما هم يتخذون كذلك قرارات مهمة ويتحركون وفقاً لها. ومن هنا ساد الشعور بأن المعاناة ليست تـراجيديـة في ذاتها وان التراجيديـات لا بد أن تتضمن قـرارات حاسمـة، ووفقاً لما يـراه بعض المؤلفين ينبغي ان تضم ذنبًا يقترف.

لعله مما لا طائل وراءه الجدال طويلاً حول ما اذا كانت كارثة بعينها تراجيدية من عدمه، وقد يكون مفيداً ان نتسـاءل الى أي مدى تقترب بعض الكوارث من هيكـل التراجيديات العظيمـة. وليس هناك شك في أن وفاة كامو في حـادث سيارة هي أمر تراجيدي بأوسع المعاني، ولكن حتى ان اعتقـدنا انه لو اتيح له ان يعيش عقداً أو عقدين آخرين من الزمان لشمخ بمكـانته ولمنحنا العديد من الكتب الرائعة، فان هـذا الحادث المشئوم لا يشبـه من بعيـد أي قصيدة تـراجيديـة كبرى، واذا حسبنا أنـه ربما مات في سمت شهرته، وأنه من المحتمل الى حد بعيد انه ما كان يستطيع تحقيق الأمال الكبار التي علقها الملايين من الناس عليه، فلربما كف موته حتى عن ان يبدو تراجيديا بصفة خاصة.

وللوهلـة الأولى قد يبدو اغتيـال الرئيس كيندي في عام ١٩٦٣ وكأنـه يقدم نموذجـاً على تمام الشبه بالنمـوذج السابق، ولكن المرء حين يتأمله ملياً يبـدو له أكثر قربـاً من التراجيديا الاغريقيـة. فالمصرع المفاجيء الـذي لقيه حـاكم ربما كان اقوى انسـان على الارض والشعور الفوري الـذي خامـر ملايين الناس على امتـداد العالم وعبر عنه التسـاؤل: «ما الـذي سيصير اليه امرنـا؟» ـ هذا الشعـور بالصدمة والخوف والشك المروع أصبح بالنسبة لجيل بكـامله المثال البارز لذلك الشعـور الحاد بعدم الأمن الذي أحس به الاثينيون في المسرح، عند مشاهدة مصرع اجاممنون، أو عند سقوط أوديب.

هكذا فان بعض الاحـداث تراجيدي، ليس فقط بالمعنى الفضفـاض الشائع في الحديث غير القائم على التمييز الدقيق، وانما بالمعنى القائم على حسن التمييز، الـذي يقترب به من التراجيديا الاغريقية، والتـورط الامريكي في فيتنـام تراجيـدي بأدق المعاني، والمعـاناة التي تبعتـه هي معانـاة هائلـة وليست عـارضـة بأي حال مـن الاحوال، وتتعـاظم فظـاعتهـا في ضـوء سبق الاصرار الذي يعكسـه الجهـد الامـريكي على نشر الموت، الـدمـار، والالم. في غمار الحربين العـالميتين كان الهدف غـالبـاً هـو غـزو الاراضي او استعادتها، وذلك على الرغم من ان قصف المدن خلال الحرب العالميـة الثانية بالقنابل قدم بعدًا جديداً. في حرب فيتنام كانت البيانات العسكرية الامريكية اليومية تورد، لا بصفة عرضية، وإنما بالاساس، عـدد البشر الذين يطلق عليهم اسم الاعداء او الشيوعيين او الفيتكـونج الذين تم قتلهم، ويعلن وزير الخارجية الامريكية من قبيـل البشرى: «انهم يصرخون ألماً». وعلى الرغم من أن التقارير اليومية عن عـدد القتلى تعيد الى ذهن المرء مذابح النازي، فان الحديث المنمق المستخـدم لتبرير التدخل

الاميركي هو من النبل او بالاحرى متضمن لمحاولة تبرير الذات اخلاقياً بقدر ما يمكن ان يكون.

إننا نقصف فيتنام بمعدل لم تقصف به المانيا قط خلال الحرب العالمية الثانية، وذلك على الرغم من ان فيتنام، على العكس من المانيا النازية، لم تكن البادئة بالقصف، نقصفها لنبرهن لشعب فيتنام الشمالية وللعالم على أن العدوان لا يجدي واننا حراس الانسانية، والسلام، والامن، لقد تدخلنا على نطاق ضيق، وكلنا يقين من ان احراز نصر مؤزر للاخلاق الدولية هو أمر يمكن تحقيقة بثمن محدود للغاية، وقد صعدنا وجودنا، متأكدين من أن زيادة طفيفة من شأنها ان تضمن نهاية سريعة: بدأنا بالقصف بعد أن أكد لنا أن هذا سيجلب نصراً عاجلاً، وتمت زيادة القوات والقصف والارهاب بصورة سريعة، ودائماً في ضوء الاقتناع الزائف بأن زيادة واحدة فحسب ستؤدي الى النصر الذي سيبرر كل العناء والموت والرعب، ولو أننا توقفنا، فان ذنبنا سيغدو جلياً، فلم يجد هذا الجحيم كله شيئًا، ومن هنا فلا بد لنا ان نعرض انفسنا لمزيد من الذنب، ثم للمزيد، ودائماً المزيد لنطهر انفسنا منه.

ها هنا نجد نموذجاً مماثلاً لمكبث، الفارق الوحيد هو ان التراجيديا الامريكية تضم المزيد من عناصر التراجيديات العظمى، لا موضوعات القوة والذنب والتورط المتفاقم في هذا الاخير فحسب، وانما أيضًا التهكم المفزع الكامن في المفارقة بين الاهداف الاخلاقية الشامخة والوحشية المؤهلة والخطأ hamartia في أوضح وأبرز صوره. أهو خطأ في التقدير فحسب أم هي سقطة أخلاقية؟ ان الكتاب المحدثين الذين يتناولون ارسطو يشعرون بأنهم كتاب محنكون حينما يشيرون الى أن الاغريق لم يميزوا مثل هذا التمييز الدقيق بين الأمرين، على نحو ما نفعل، وذلك بعد أن استفادوا من عشرين قرناً على وجه التقريب، من التعاليم المسيحية. ويفخر المرء بمعرفة أن الخطأ الفكري والخطأ الاخلاقي ليسا شيئًا واحدًا، بل ان المرء قد طالع كانت أو درس على يد من طالعوه وهو «يعرف» فيما لم يعرف الاغريق، ان الحصافة لا أثر لها على الاخلاق، ويعتقد المرء ان الخطأ في تقدير عواقب فعل ما هو أمر لا علاقي بالنسبة للحكم الاخلاقي. لكن التورط الاميركي في فيتنام يكذب مثل هذه الحكمة. فما بدأ خطأ في الحكم تم تصعيده حتى صار انتهاكاً اخلاقياً، وبنيت كل خطوة على خطأ في التقدير، واذا كان المرء رغم ذلك، يرى بعض الحق في الجانب الاميركي أيضًا ولا ينكر الاعمال الوحشية التي قام بها الفيتكونج - اذا ظل المرء منتبهاً الى انسانية الجانبين معاً - فإن التشابه مع تراجيديا عظيمة يزداد عمقاً.

إن عجز الرئيس الاميركي وكبار مستشاريه عن ادراك وجهة نظر خصومهم ووجهة نظر الجانب الاعظم من البشرية، والنظر الى العدد باعتباره مخلوقات انسانية لها آباء وأمهات وأزواج وأطفال، بدلا من النعي اليومي والاسبوعي والشهري بأعداد من تم قتلهم - هذا العجز يقف في مفارقة مروعة، لا يصح رفع العقيرة بالقول بأن الولايات المتحدة هي بطلة الانسانية، بل وكذلك مع المواقف الاكثر انسانية بلا انتهاء، التي تم تبنيها في «الياذة» هوميروس وفي «فرس» اسخيلوس «وطرواديات»

يوربيديس .

حينما نتحدث عن الاحداث باعتبارها تراجيديا ، فاننا نستخدم الكلمة بطريقة مجازية ، ولكن في بعض الاحيان لا يكون هذا مشروعاً وجائزاً فحسب ، وإنما ملقياً للضوء كذلك ، فهو يشحذ حدة فهمنا ، ويسمح لنا بأن نرى ما كان يمكن ان نهمله ، وذلك دون الاستفادة من البصيرة الادبية . حقاً ان الفلاسفة لا يمكنهم ان يتعلموا الكثير من الشعراء التراجيديين ، وانما هناك ما هو اكثر من ذلك .

(٦١) هل يمكن ان تكتب التراجيديا اليوم؟

كم هو عجيب ، اذن ، أنه يوشك أن يكون من قبيل القول السائر أن التراجيديات لا يمكن ان تكتب اليوم ، فلنبحث الاسباب التي قد تطرح لدعم وجهة النظر الزائفة تلك (٦) .

السبب الاول هو الافتقار المزعوم للاساطير المألوفة ، فقد استخدم الشعراء التراجيديون الاغريق دائماً على وجه التقريب مواداً تعود الى العهد البطولي ، ولكن مسرحية «الفرس» تظهر كيف ان الماضي الذي لم يبعد به العهد والذي خاض الشاعر وجمهوره غماره يمكن أن يستخدم في تراجيديا ، وفي «الطرواديات» لا تعدو الاسطورة أن تكون مجرد ذريعة يمكن الاستغناء عنها . اما شكسبير فلم يحدث قط أن استخدم الاساطير المألوفة في أي من تراجيدياته ، فاثنتان منها تستمدان مادتها من التاريخ الانجليزي ، ومن ثم يعتبرهما بعض النقاد «مسرحيات تاريخية» لا «تراجيديات» . وثلاث منها تستمد مادتها من التاريخ الروماني ، وليست قصة كوريولانوس ولا قصة انطونيوكليوباترة مألوفة لدى جمهور شكسبير بأكثر مما هي مألوفة لرواد المسرح اليوم ، وربما كان الامر ذاته ينطبق على قصة بروتوس ، ليس هناك افتقار اليوم لمادة مألوفة - أو بالاحرى غير مألوفة - على نحو ما كانت قصص روميو وجولييت وتيمون حينما نظمها شكسبير ، إن هذا يبقي أمامنا أعظم اربع تراجيديات نظمها ، وما من واحدة منها تؤيد الزعم الشائع بأن التراجيديات الناجحة تقتضي اسطورة مألوفة .

والسبب الثاني هو الافتتان الذي ساد عصرنا ، خاصة من جانب الاميركيين بالنجاح ، فهذا الافتتان يعمل ضد التراجيديا ، حيث ان جمهورنا يتردد في الاعجاب بضروب الفشل ، حتى وان كانت نبيلة . فهو يريد ان يرى النبالة وقد لقيت ما تستحقه من مكافأة ، ويود ان تكون المعاناة الى حين ، ويكره ان يرى الرجل الشجاع وقد سحقه ذو الحيلة ، فيخرج هذا الاخير بعار الابد . ولكن بينما نجد ان بعض معالم هذا الموقف المعاصر المفارق للتراجيدية بارزة (٧) فليس هناك سبب يدفع للافتراض بأن الجمهور الاثيني كان أفضل كثيراً ، فقد أعرب ارسطو بالفعل عن شكواه من «تهافت مشاهدينا» الذين كانوا يحبون الحبكات التي في اطارها «يلقى الطنيب في النهاية مكافأته والشرير عقابه» ويضيف قائلاً ان «الشعراء يلائمون بين اعمالهم و «أذواق» الجمهور فيؤلفون له ما يروقه » ولسنا بحاجة الى افتراض ان هذا كان تطوراً جديداً طرأ في القرن الرابع ق . م ، ودون شك كان مشاهدو القرن الخامس ق . م . يحبون نهايات اسخيلوس المكللة بالفوز والنهايات التوفيقية التي قدمها سوفوكليس ، ومن ناحية

اخرى فان «أوديب ملكاً» لم تفز الا بالجائزة الثانيـة فقط ، وكان الشعور سائداً بأن يوربيديس مغرق في التراجيدية ، وعـادة ما كان يخرج خاوي الوفـاض من المسابقات . في وقت كانت تحظى فيـه اللوحات التجريبية والتماثيل والـروايات بتأييد واسع النطاق ، لا يستطيع شاعر يمكن ان ينظم تـراجيديا التعلل بحجة أن تحدي يوربيديس لتفصيلات الجمهور هو أمر لا يمكن اجتراحه اليوم .

أمـا السبب الثـالـث فهـو أن هنـاك افتقـاراً لتصـديق الـرجـال العظـام يتـزايـد كل يـوم . والعصر الديمقراطي الذي ينشأ فيه الرجال على الاعتقاد بأن الكل سواسية ، على الرغم من أن البعض منهم قد يفوقـون أقرانهم في العمل والإنجـاز والنجاح ـ هـذا العصر يركـز على علم النفس ، ليؤكـد لنفسه أن الرجال الذين يبدون عظاماً يتبين لدى النظر اليهم عن كثب انهم بشر ، كالآخرين ، وافتراض شكسبير الضمني بأن هاملت ولير رجلان عظيمان ، على الرغم من اننا لا نسمع قط كيف أن أياً منهما قد قام بأي شيء متميز بصفة خاصة ، وان كـلا الرجلين اخفق على نحو جلي ـ هذا الافتراض الضمني تمضي كثيراً ضد الاحكام الديمقراطية المسبقة ، الى حد أنه ما من قارىء واحد في كل ألف يلاحظه .

وربما كان المشاهدون في العصر الاليزابيثي يعلقون أهمية أكبر قليلاً على حقيقة ان أحدهما كان ملكاً والاخـر اميراً ، وربما كـانـوا اكثـر استعدادا لتصـديق ان يـوليـوس قيصر كـان رجـلا شـامخاً ، وليس موسـوليني كما كان بعض المخرجين المعاصرين يحاولـون اقناعنا . ورغماً عن ذلك فـان معظم الجمهور يبتهج يقيناً لهزيمة وإذلال من هـم أفضل من أعضاء هذا الجمهور ، فأن يشاهـد المرء الملك لير يرتكب خطأ جسيماً ، وان يشاهد عـربي البندقية النبيل والشجاع وقد انحطّ الى قرار التعـاسه وان يشاهد قيصر العظيم وقد هـوى ـ كل ذلك يثير شعـوراً غير مراوغ بـالسرور ، كان مألـوفاً لـدى الاثينيين القدامى ، الذين شعـروا باليقين مع تأكيد سـوفوكليس لهم أنه هبة من السماء الا يكـون المرء عظيماً وأن كون المرء بعيداً عن العظمة هو أمـر له جدواه ، في نهاية الامر . وهذه المواقف تعلو فوق حـواجز الزمان ، وتبرر الجاذبية الخالـدة للانبـاء المبشرة ليصير الاخرون أولين والاولـون آخرين» (٨) إن وجـود قدر كبير من الوضاعة اليـوم ، كما كان العهد دائماً ، ليس عذراً لفنان لا يخاطر بمقـاومة الحكم الجاري الراهن ليقدم وجهة نظر لا تحظى بالجماهيرية . وفي مجتمع متغير الخواص ، كمجتمعنا ، فان ما هو رخيص قد يحظى بترحاب فـوري من الملايين ، ولكن الفنان الذي يجسد أصحـاب مثل هذا النوع من النجاح عليـه بدلاً من الـوقوف مـوقف الدهشـة من الحقيقـة القائلـة بأن العديـد من الفنـانين الذين لم يأبهوا مثقـال ذرة للتعاطف الجماهيري ، كان يجب ان يكتسبـوا تقدير العالم قبل ان يبلغـوا السبعين من العمر مثل نيتشه ، فان جوخ ، وكافكا لم يقدر لهما بلوغ هذا العمر ـ مثل هذا الفنان ليس جاداً ولا يستحق منا الاعجاب .

هكذا فان الاسباب التي تقـدم غالباً من جانب اولئك الذين يذهبـون الى القول بأن التراجيديات لا يمكن ان تكتب في عصرنـا لا تصمد للمناقشـة ، ولكن هناك عقبـة أشد ثقـلاً ، فقد تمثل أبـرز ملامح التراجيديـا الاغريقية تمييـزاً وشمولاً في أن معاناة هـائلة وقاهـرة كانت تقدم للجمهـور ، وليس هناك

استثناء واحداً في تراجيديات اسخيلوس، سوفوكليس ويوربيديس الموجودة بين أيدينا من هذه القاعدة، وكذلك الحال بالنسبة لشكسبير، مع وجود فارق، فالامر يبدو كما لو أنه شعر بوعيه بذاته في غمار تقديم مصير صارم ومباشر، وفي مسرحية «الملك لير» وحدها تتناهى الصرخة القديمة الى اسماعنا بالحدة الاغريقية على وجه التقريب، وفي اعمال اخرى، تميل المعاناة إلى التركز في شخص واحد، هو البطل عادة، وتقتصر على بضع خطب عظيمة، على حين تبقى الشخصيات الاخرى في معظمها من الثبات بحيث أن هذه الحساسية تجاه المعاناة تبدو أمراً استثنائيًا، أما في التراجيديا الاغريقية فنحن نساق بصفة عامة الى الشعور بأن الوجود عذاب ورعب.

في «الفرس» و «الضارعات»، في «اجاممنون» و«بروميثيوس» في «أوديب ملكًا» التي تبدأ بوصف المدينة التي مر بها الوباء و «الطرواديات» نجد المعاناة ليلاً سابغاً لا تخترقه أشعة فرح أو ظرف أو مسرة في الحياة، وبالمقابل، فان عالم شكسبير باستثناء «لير» هو لوحة شاملة، يطرح في اطارها امامنا تنوع الحياة، الهائل، وبعض المناخات النفسية، بعض اللحظات، بعض التجارب معتمة كأي شيء في التراجيديا القديمة، لكن العالم ليس معتماً.

هذه الزيادة في الوعي بالذات والذاتية قد نمت كثيراً منذ عهد شكسبير، الى حد أن كتاب المسرح المحدثين يميلون، على الرغم من ان ألوان المعاناة التي شهدها عصرنا لا تقل يقيناً عن تلك التي عرفها القرن الخامس ق، م. وانجلترا في عهد اليزابيث، الى الشعور بأن فظائع عصرنا لا يمكن عرضها على خشبة المسرح، ولا مجال للتفكير في شخصيات تصرخ ألماً مثل كساندراً، وهرقل، وفيلوكتيتيس. وشعر العذاب، وهو شعر نظمه اغراق في المغامرة على أية حال ـ حيث يخشى المرء الشعر ويخاف العذاب اكثر ـــ يتعينّ القيام به ومناوبته مع شيء نثري شيء طريف، بل إنه شيء يبعد الكاتب المسرحي عن شبهة الغرور الطنان.

هذا المعنى ذاته يمكن ان يقال بشكل أكثر موضوعية: ان عصرنا هو عصر الانواع المختلطة، ولا مجال فيه للتراجيديا الخالصة غير المطعمة بغيرها، وانما المجال هو للكوميديا السوداء، انه عصر نزعة تجريبية لم يسبق لها مثيل. والبقاء في اطار الاشكال القديمة يبدو شيئًا كئيبًا، ولمَ يتعين على المرء السعي وراء المقارنة بسوفوكليس وشكسبير؟.

لا يتمثل ما هو غريب في أنه ما من أحد في القرن العشرين يكتب تراجيديات اغريقية او اليزابيثية. وانما في ان الكثير من الكتاب يعتقدون ان هذا يدعو للتعقيب وللأسف، والنقاد في نهاية الامر لا يرفعون الاصوات شاكين من انه ما من احد يؤلف الموسيقى اليوم على نحو يقارب بالستيرينا او مونتفردي او ان الرواية قد حلت محل الشعر الملحمي.

وفي مجال الادب لا يزال الكثيرون يؤمنون بثبات الانواع، ولكن ما من اغريقي بعد هوميروس، كتب أي شيء من نوع «الالياذة» أو «الادويسة» وقد تخلى سوفوكليس عن الثلاثيات المتصلة التي

نظمها اسخيلوس، بينما كان هذا الاخير لا يزال على قيد الحياة ويواصل النظم وعقب «أوديب ملكاً» لم ينظم سوفوكليس مسرحية اخرى تنتمي الى هذا النوع تماماً، وكان يوربيديس مجدداً عظيما، وسعى سوفوكليس في شيخوخته تحت تأثيره الى اشكال جديدة، ولكن اولئك الذين يسلمون بأنه من العبث منافسة «الالياذة» يتساءلون: لم لا يكتب احد كتاب المسرح الجادين اليوم تراجيديات على غرار «أوديب ملكا» أو «الملك لير»؟.

لقد القت هذه التراجيديا شباك سحرها منذ ذلك العهد على كتّاب المسرح على نحو لم يقدر لتراجيديات مثل «الفرس»، «الضارعات»، «الصافحات»، الطرواديات»، بل وحتى «انطونيو وكليوباترة» أن تفعله. إن للدراما الجادة في القرنين التاسع عشر والعشرين بطلاً واحداً دائماً على وجه التقريب، وفي العديد من المسرحيات نشاهد دمار هذا البطل، ولكن حينما نفعل ذلك على وجه الدقة يقول النقاد: لماذا لم ينظم اونيل الشعر مثلما فعل شكسبير؟ لماذا لا يصبح ويلي لومان بطلاً نبيلاً مثل الملك أوديب؟ لم كان إبسن ما هو عليه؟ وذلك على الرغم من انه في الحقيقة ليس اكثر اختلافاً عن يوربيديس مما كان عليه هذا الاخير بالنسبة لاسخيلوس.

في نهاية محاورة «المأدبة» لأفلاطون، وحينما انصرف كل الضيوف الاخرين أو أخذهم النعاس، يستيقظ ارسطوديموس، فيما الديك يصيح، ويسمع كيف يجبر سقراط أرسطو فانس العظيم واجاثو الشاعر التراجيدي، وقد هم النعاس بهما، على الاقرار بـ «ان العبقري في الكوميديا هو كذلك في التراجيديا وأن الفنان الحقيقي في التراجيديا هو فنان في الكوميديا كذلك»، وقد وصف هذا القول بأنه تنبوء بشكسبير، لكن هذا المعنى ما كان ليدهش اسخيلوس، سوفوكليس، اويوربيديس الذين توج كل منهم كل ثلاثية كتبها بمسرحية ساخرة، بل أن يوربيديس أظهر في «السيتيس» و «أيون» أن التراجيديا والكوميديا يمكن زجهما في مسرحية واحدة. وعلى الرغم من أن أفلاطون ربما كان قد عني الى حد ما أنه هو نفسه على العكس من أرسطو كان شاعراً تراجيدياً وكوميدياً في الوقت نفسه، فان مزج الانواع لم يكن بحال من قبيل الاستثناء في القرن الرابع ق. م حينما كان تأثير يوربيديس قد تجاوز بكثير تأثير الشاعرين التراجيديين الاقدمين، وعمل افلاطون الفلسفي الاول، أي محاورة «الدفاع» يمزج التأثيرات التراجيدية بالكوميدية.

يعد أمراً مألوفا أن نقول ان شكسبير لم يتملك ناصية الكوميديا والتراجيديا فحسب، وانما قام كذلك بمزجهما معا، لكن قليلاً من النقاد اليوم يتذكرون «الاستهجان الذي أثاره بمزج المشاهد الكوميدية والتراجيدية» أو أن صمويل جونسون مضى بعد ذكر هذا قائلاً في مقدمته لشكسبير إن «مسرحيات شكسبير ليست بالمعنى النقدي وطيد الاركان تراجيديات ولا كوميديات، ولكنها مؤلفات من نوع متميز، وانه «وحّد قوى الضحك المثير للانفعال مع الاسى لا بعقلية واحدة فحسب، وانما في تأليف واحد أيضًا» كان بحسب ما يقوله جونسون «ممارسة تناقض قواعد النقد» لكنها مفتقرة

تماماً، ثم عقب ذلك يتحدث جونسون عن «الدراما المختلطة» (٣٢٠)».

عادة ما يعتبر اولئك الذين يقولون بموت التراجيديا في عصرنا من المسلم به أنها ازدهرت في اثينا وفي عصر شكسبير، وربما تذكرهم هذه العبارات بأنه مثلما تختلف المسرحيات المعاصرة بما فيه الكفاية عن مسرحيات شكسبير وسوفوكليس، بحيث تدفع العديد من النقاد الى القول بأنها لا تنتمي الى عالم التراجيديا، فإن «تراجيديات» شكسبير بدورها كانت من الاختلاف عن تراجيديات الاغريق، بحيث أمكن في عام ١٧٦٥ الذهاب الى القول بأنها لم تكن تراجيديات حقاً. ولقد كان جونسون بالطبع مصابا بالعمى عن الحقائق التاريخية كذلك، حيث اعتمد موقفه على تأكيد «إني لا أتذكر كاتباً واحداً بين الاغريق أو الرومان حاول الأمرين كليهما «أي التراجيديا والكوميديا (٣٢١). ان هذه الانقطاعات الحادة التي يقول بها جونسون والنقاد المحدثون هي من قبيل الوهم، فثمة تواصل يمضي من اسخيلوس الى الصور المعاصرة من التراجيديا، بل قد يمضي المرء الى القول بأن الكوميديا السوداء هي بالنسبة للتراجيديا الشكسبيرية ما كانت هذه الاخيرة للتراجيديا الاغريقية.

لست هنا بين يدي اقتراح قيامنا بمحاولة رصد المسرحيات على منحنى تاريخي، فاولئك الذين يفكرون بمثل هذا الاسلوب الخطى يتجاهلون دائما جانبا من اكثر الحقائق اثارة للاهتمام. ومن الافضل و لمجرد سد الطريق في وجه هذه التوجهات ان نصف «السيتيس» و «ترويلوس وكريسيدا» بأنها كوميديات سوداء و «في انتظار جودو» بأنها مسرحية ساخرة (كان صمويل بيكيت يصفها بأنها تراجيكوميديا).

لماذا لم ينظم اسخيلوس على نحو ما فعل يوربيديس؟ لماذا تختلف «هاملت» كل هذا الاختلاف عن «الطرواديات» أو «روميو وجوليت» أو «كوريولانوس»؟ لماذا لا يشبه الشارترز * من قريب أو بعيد البارثينون؟ ** ولماذا لا يشبه النقاد الذين يكتبون على هذا النحو أرسطو أو هيجل او نيتشه؟.

ليست كل هذه الاسئلة مجردة من المعنى، كما أنها لا تلائم مناسبات الندم المفرط، ومن المحقق أن التطور الذي أدى من أوفيليا الى جريتشين عند جوته والى فويشك عند بوخنر الى ويلي لومان هو أمر مثير للاهتمام، فالبطل الغارق في المعاناة تحل محله الضحية المعذبة، والوسيط النبيل يحل محله بطل ضد نسبي. غير أن مثل هذه المقارنات يمكن الاغراق فيها، فيوشك فيلوكتيتيس ولير أن يقتربا من كونهما ضحيتين معذبتين تتحملان المشاق بأكثر مما تفعلان حقاً، وتراجيديا ويلي لومان تشبه تراجيديا أوديب من حيث أنه يكتشف تدريجياً ما هو عليه ـــ ومعظم المقارنات الشاملة بين المسرحيات القديمة والمعاصرة تنقصها المعرفة ويدفعها الزيف.

في النهاية يظل سؤال سبق لنا أن طرحناه من قبل أكثر أهمية من هذا الانشغال بالنوع والحقيقة

* الشارترز: دير تابع للطائفة الكارتوزية في لندن أقيم مكانه مستشفى شهير في عام ١٦١١، ثم تحول الدير الى مدرسة في ١٦٥٥ (هـ.م)

** البارثينون: المعبد الاغريقي الشهير. (هـ.م)

المحلية القائلة بأن أي مسرحية يختارها المرء يمكن أن يقال إنها مختلفة تمام الاختلاف عن بعض المسرحيات القديمة أو النموذج الاليزابيثي. هذا السؤال هو: لماذا لا تتم معالجة ضروب المعاناة الهائلة لعصرنا في مسرحية؟ ولقد طرحنا رداً، ولكن دعنا الان نبحث أمر مسرحية حاولت اجتراح هذا على وجه الدقة، ولنلق نظرة على مسرحية «النائب» ثم على مسرحية هوخهوت الثانية باعتبارهما تراجيدتين معاصرتين.

(٦٢) «النائب» كتراجيديا مسيحية حديثة

جذبت مسرحية «النائب» لرولف هوخهوث فور عرضها لأول مرة وبعد طبعها في ١٩٦٣ من الاهتمام أكثر مما حظيت به أي مسرحية أخرى سابقة، لكن معظم هذه المناقشات كان دون المستوى الادبي، ولسوف أورد أمثلة محدودة، لكن اهتمامي الاساسي سيدور حول محاولة هوخهوث لكتابة تراجيديا.

لقد قيل مراراً وتكراراً إن هذه المسرحية طويلة على نحو عبثي، وزعم أن عرضها سيستغرق ما يزيد على ست ساعات، اذا لم تحذف اجزاء منها، واعتبر هذا دليلاً على افتقار المؤلف للبراعة، أليس أمراً يستحق الاهتمام إجراء مقارنات بين هذه المسرحية وبين ثلاثية لاسخيلوس اضافة الى مسرحية ساخرة؟ أو أن نشير إلى أن مسرحية «الملك لير» أطول كثيراً من أي تراجيديا لسوفوكليس؟ يقيناً أن مما له أهمية أن مسرحية «النائب» هي في طول مسرحية «الانسان والانسان الفائق» لجورج برنار دشو.

لا يقدم هوخهوث لمسرحيته، وانما يردفها بملحق تاريخي يقع في خمسين صفحة تقريباً، بعض التعقيبات الرائعة على شخصياته الدرامية وملاحظات مهمة في شكل تعليمات للاخراج على خشبة المسرح، وبحسبان كل شيء عدا الملحق فان المسرحية لا تغطي ما يزيد على مائتي صفحة، وبينما اقتضبت بصورة صارمة في كل مكان عرضت فيه، حيث حذفت مشاهد بكاملها ــ وان اختلفت المشاهد المحذوفة من مسرح لاخر ــ وقد يبدو من اليسير عرض المسرحية بكاملها في مساء واحد، بمجرد ضغط المشاهد، وحذف بعض السطور هنا وهناك. وفي مسرحيته الثانية أشار هوخهوث نفسه في سطور بين اقواس الى ما ينبغي حذفه لدى العرض على المسرح. ومن الجلي أن المسرحيتين قصد بهما في المقام الاول أن تطالعا في صورة كتاب، وقد ساعدت العاصفة التي ثارت في العديد من المدن لدى عرض المسرحية الاولى على زيادة مبيع الكتاب الذي يضمها ومطالعة الجماهير له. وفي المانيا وحدها طبعت بعد عام من الطبعة الاولى مائتا ألف نسخة.

وحتى النص في الصفحة التي تضم شخصيات المسرحية على أن الشخصيات المندرجة في جماعات تضم كل منها شخصيتين أو ثلاثاً أو أربعاً ينبغي أن يؤديها ممثل واحد فإنه ليس عودة الى ممارسة

اغريقية بقدر ما هو ملاحظة أريد بها أن يطالعها القارىء، وتعقيب تحريري يستمر على النحو التالي: «استجابة لتجربتنا التي مقتضاها أنه في عصر الخدمة العسكرية الشاملة ليس من قبل التميز أو الذنب... ان يرتدي رجل هذا الزي العسكري أو ذاك ويقف في جانب الجلادين أو الضحايا» وعلى خشبة المسرح سيكون من العسير تعرف الممثلين في كل دور وسبر أغوار التماثلات جميعها، فمجموعة الممثلين هائلة جداً، وفي العديد من العروض تحذف شخصيات كثيرة ثانوية، ولكن في الصورة المطبعية للمسرحية فان هذه الصفحة الواحدة تضيف أبعاداً بكاملها من المغزى.

ليست كتابة مسرحية لم يقصد بها أن تعرض على خشبة المسرح فحسب، وانما قصد بها في المقام الاول أن تطالع، بالأمر المتطرف في جدته. وتمثل مقدمات شو وتعليقاته في توجيهاته للمخرج أبرز السوابق في اللغة الانجليزية، وترد على الذهن في اللغة الالمانية «فاوست» جوتة، وبصفة خاصة الجزء الثاني. وفيما يتعلق بهذا الامر فان معظم، ان لم يكن كل مسرحيات الماضي العظيمة، قد طالعها اناس يفوق عددهم بكثير أولئك الذين اتيحت لهم فرصة مشاهدة عروضها. ومع ذلك أصبح المعتاد أن نناقش المسرحيات المتداولة على أساس عرضها الأول، لا على أساس النص المطبوع. وكنتيجة لهذا، فإن معظم التعقيبات المنشورة على مسرحية «النائب» لا أهمية لها بالنسبة للكتاب الذي يضم نصها، وبعض التعقيبات وضع أساسه لا على العرض المسرحي، وانما كما جاء في خطاب بعثه الى إحدى الدوريات البريطانية البابا بولص السادس بعد ساعة من اختياره لشغل الكرسي الرسولي على أساس «المراجعات في الصحف» (٩) وما يعني معظم اولئك الذين اتخذوا موقفاً سواء الى جانب المسرحية أو ضدها هو الصورة التي رسمها كاتب المسرحية للبابا بيوس الثاني عشر. وتعبير «هاملت دون أمير الدانمرك» هو تعبير شائع، لكن مسرحية «الغائب» قد نوقشت بالفعل دون اشارة غالباً الى الغائب، بطل هذه المسرحية.

وسيكون من الأفضل لفهم هذه المسرحية بحثها أولاً باعتبارها محاولة لمعالجة العذاب الهائل الذي تعرض له اليهود على أيدي النازيين، وقد قرر هوخهوت أن يدفع الى قلب مسرحيته بالانتهاك المطلق، المتمثل في معتقل أو شفيتز. وكان هدفه ان يضع حداً للفراغ الاخلاقي الذي جثم على صدر المانيا، وصاحب الانتعاش الاقتصادي المذهل بعد الحرب العالمية الثانية، وقد كتبت أقول بعد زيارة طويلة لالمانيا في عامي ١٩٥٥ ـ ١٩٥٦ :

«طالما أن أي تذكر للماضي القريب يتم قمعه فان المناخ الفكري لن يتغير... تقول ذاكرتي: «لقد فعلت هذا وتقول كبريائي: «ما كان بوسعي ان أفعله» وتظل الكبرياء على تصلبها، وأخيراً تستسلم كبريائي. هكذا كتب نيتشه في مؤلفه «ما وراء الخير والشر»، والمشكلة أن الذاكرة ليست وحدها التي تستسلم، وانما النسيج كله يتداعى، وما الانتعاش الاقتصادي الا ظاهرة خادعة، ذلك أن المانيا حضارياً تعيش على اللحم الحي». (١٠)

وحتى في ذلك الـوقت، كانت قلة من الكتاب الشبان، وبصفة خـاصة هنريش بول*، « قد بدأت في تحريك ذاكرة وضمير مـواطنيهم، بهدوء ودونما ضجيج، أما هوخهوث فقـد كانت لديه الشجـاعة لمعالجة المشكلة وجهاً لوجه، في محاولة لمواجهـة الالمان وغيرهم ممن قد يصغون له بأشد جرائم عصرنا فظاعة وهي الجرائم التي اقترفها مواطنوه قبل عقـدين من الزمان، وظل الكثيرون منهم على قيد الحياة وفي خير حال، وفي ملاحظاته للمخرج التي تقترب على نحو يفوق ملاحظات شو من أن تكون تعقيباً يمتد بطول النص يشير مراراً وتكراراً الى ما يتوقع أن تنغمس فيه الشخصيات العديدة «الآن» في وقت طبع المسرحية. لم يحدث منذ مسرحية «الطـرواديات» أن أدان عمل مسرحي مواطني المؤلف بمثل هذا الانفعال الـذي لا يعرف أنصـاف الحلول، ومسرحية «النـائب» لا تحجب رسالتهـا وراء أي أسطورة قديمة، وانما هي توثق اتهاماتها بملاحظات تتناثر عبر النص وبملحق طويل.

وقـد ظلت الكيفيـة التي تعـد بها مسرحية من مثـل هذه المادة مشكلـة ربما بـدت وكأنها بـلا حل، فمسرحية «النائب» هي عمل من إبداع كاتب يخوض غمار معركة، شأن بريخت وسارتر. ولكنه يؤمن بأفكار اكثر تقليدية فيما يتعلق بالدراما، وحـاول ان يكتب تراجيديا لها بطل «تراجيدي حقاً»، لا مجرد ضحية. ولم يقنع التاريخ الحديث هوخهوث بأن العظمة مستحيلة في عصرنا، وهو يهدي مسرحيته الى ذكرى راهبين حاولا ان يكونا مسيحيين بأشد معاني الكلمة التزاماً، فقد طلب المطران برنارد ليختنبرج مسئـول كـاتدرائيـة القـديس هيـدريج في بـرلين إذنـاً بمصـاحبة الضحـايـا المرحلين، وتطـوع الأب ماكسميليان كولبه. وهو بولنـدي زج به في اوشفيتز، لموت بالغ الضراوة على نحو خاص، ليحل محل أسير اخر له زوجة وأطفال. وعلى مثالهما أبدع هوخهـوث بطله الأب ريكاردو فونتانا الذي يمضي الى اوشفيتز من تلقاء نفسه ويلقى حتفه هناك.

وبهذه الفكرة تحل المشكلـة على وجه التقريب، فبمقـدور الكاتب معالجة أحـداث الماضي القريب، واستكشـاف ضروب القمع والخسة والصلف التي اقترفهـا مـواطنوه، وبـوسعه جعلهم يفكـرون في اوشفيتز دون ان يلجأ ببسـاطة الى جلب مجمـوعة من الضحايـا المنكودين وتـركهم يرفعـون عقائرهم بالحديث عن بؤسهم، كان لهذا ان يخلق تراجيديا في ضوء مفاهيم الجمهور المعاصر حتى وان قام احد الذين حم قدرهم، مثل هيكـوبا في «الطرواديات»، بمحاورة ممثل وحيد للطغـاة، ذلك ان التوقعات الحديثة لا يرضيها الا بطل يقدم على اتخاذ قرار عظيم يقتضي دماره.

عند تلك النقطة هناك منزلق ينبغي تجنبه. فلئـن قدر لنبل الر اهب ان يلقى الاشفاق في مواجهة شر الاوغـاد النازيين الـذي يستعصي على التصـديق، فـان الدرامـا تصبح مسرحيـة اخـلاقيـة سـاذجـة لا

*بول، هنريش (١٩١٧ ـ ١٩٨٦) روائي وكاتب قصص قصيرة الماني، دار الجانب الاعظم من أعماله حول المانيا خلال وبعيد الحرب العالميـة الثانية. لقيت أعماله ترحيباً كبيراً بسبب تصـويرها الواقعي لمشكلات المانيا خـلال نهوضها من وحدة الذنب والهزيمـة. ومن هذه الاعمال «لم يقل كلمة أبـداً» (١٩٥٣). «شبكة الامان»: فـاز بجائزة نوبل لـلأدب عام ١٩٧٢ (هـ.م.)

ترجيديا، والخيار القدري الذي يرفع الراهب الجزويتي الى مرتبة انتيجونا لا بد أن يكون قاسياً، ويتعين ان تكون هناك أسباب تدفع الى عدم القيام بهذا الخيار، أسباب لها ثقلها وليس مجرد الاشارة الواضحة الى انه من الخير للمرء أن يواصل الحياة. وينبغي ان يطرح التساؤل عما اذا كان واجبه المسيحي يكمن حقاً في التضحية بذاته أم أن الواجب يكمن فيما هو خلاف ذلك، لا بد ان يكون هناك صدام بين الالتزامات ولسوف تحل هذه المشكلة إذا أمره رؤساؤه في الكنيسة بعدم الذهاب الى اوشفتز. ولن يفي أي رئيس بالغرض، ذلك أن« الأب ريكاردو بروخت دن جيجسبايلرفون رانج» تدعو حاجته الى «خصم له مكانته» (٢٧١) وهوخهوث يختار البابا بيوس الثاني عشر كند لبطله تتراءى بطولته من خلال تناقضه معه.

عند هذه النقطة يلج المسرحية حافز جديد، ويتدخل بتحقيق خطة كانت لولا ذلك ستغدو سليمة. لكن هذا المؤثر على وجه الدقة هو الذي اجتذب اهتمام العالم، ولفهم هذا الجانب في المسرحية ينبغي على المرء تذكر الموقف التاريخي الذي كان قائماً وقت كتابة المسرحية.

حينما رحل بيوس الثاني عشر عن عالمنا عام ١٩٥٨، ترامى الى الاسماع من كل جانب، على شاطىء المحيط الاطلنطي، القول بأنه ما من خلف له يمكن ان يملأ الفراغ الذي تركه. بدا الكرادلة والصحافيون ورجال الاذاعة والتلفزيون وكل من قدم تعقيباً أياً كان ـ بدوا وقد أجمعوا على أن البابا يوحنا لا ينتمي الى النوعية ذاتها ولن يكون الا شاغلا للكرسي الرسولي، والحق أن البابا بيوس الراحل قد شغل منصباً في المانيا حينما لفتت الحركة النازية الانظار لأول مرة، وفي ١٩٣٣ «تفاوض حول اتفاق كنسي مع هتلر، أدى الى حد كبير لرفع مكانة هتلر الدولية» فور وصوله للسلطة في المانيا، وفي ١٩٤٩ «أعلن البابا أن أي كاثوليكي يصبح شيوعياً يحرم كنسيا بطريقة تلقائية»، وذلك على الرغم من أنه «لم تتخذ مثل هذه الخطوة ضد هتلر، جوبلز وغيرهما من قادة النازيين الذين كانوا من الكاثوليك بالاسم وحده لا الجوهر» (١١) ولم يستعد الا القليلون هذه الحقائق، وهو ما قام به هوخهوث. وتبدأ مسرحية «النائب» ببعض العبارات المقتبسة التي تلقي من الضوء على المسرحية ما يزيد على الادبيات التالية:

«كاردينال تارتيني: استطاع بيوس الثاني عشر أن يقول مع الرسل: لقد علقت على الصليب مع المسيح... تقبل العذاب... الذي صلب ارادته الطولية للتضحية بذاته من أجل الاخوة والابناء... لقد ذاقت هذه الروح الجلية النبل كأس العذاب قطرة فقطرة».

«صلاة في مجلد يضم صوراً بعنوان «بيوس الثاني عشر العظيم»: «يايسوع... تعاليت فرفعت، خادمك المخلص بيوس الثاني عشر الى علياء كونه نائبك، وخلعت عليه كرامة حماية الايمان بلا وجل وتمثيل العدالة والسلام بشجاعة... ولذا.. فربما نراه يوما يشارك في شرف المذابح. آمين».

«سورين كيركجور: «تناول مقيئا... انت يا من تطالع هذا، أنت تعلم المعنى المسيحي لأن تكون

شاهـد حق: أن تكون رجلا يسـاط ويعذب ويقتاد من زنـزانة الى أخرى. . . ثم يصلب في النهـاية أو يطاح برأسه أو يحرق».

«غير أنه اذا. . . أصرّ على تقديم الأسقف الراحل. . وتقديسه بـاعتباره شاهد حق، فان احتجاجاً ينبغي أن يقدم. انه ميت الان ـ فليتمجد الرب اذ أمكن تأجيل الاحتجاج خلال حياته! وفي نهاية الأمر دفن وسط احتفالات وسيقام نصب تخليداً لذكراه أيضاً، ولكن في هذا الكفاية، وليدخل التاريخ على الاقل شاهداً على الحق».

ليس بسبب ذلك جعل بيوس الثاني عشر يبدو النقيض المثالي للأب ريكاردو الذي من خلاله تتبدى بطولـة الراهب الجزويتي، فها هنا أتيحـت فرصة لمقارنـة مذهلة بين مـا يعنيه، ومالا يعنيه من نـاحية أخرى، أن يكون المرء شاهد حق، بين رجل كان نائباً واخر لم يكن. ورغم ذلك، فانه عند هذه النقطة ينغمس كاتب المسرحية في محاولة تحقيق أهداف متضاربة.

وربما دعت الحاجة الى نـد له مكانتـه الى خلق شخصية تشبه الى حـد ما أنطونيـو في «تاسو» جـوته، رجل رقيق الحاشية يتناقض طابعه العملي وافتقاره الى التعاطف مع كل أشكال الرومانسية مع حساسية تاسو الفائقة. وحتى مفيستو فيلبس أعظم شخصيات جوتـه العديدة المعادية ينغمس بطريقته. وغالباً ما تبدو نزعته الكلبية الفظة أكثر جاذبية من تـدفقات فاوست وانطلاقاته العاطفية. وسيكون من قبيل الخطأ افتراض أن هوخهوث ينظر الى العالم من خـلال لونين، هما الابيض والاسود، ويحتاج الى جعل خصم بطله شريراً. والامـر لا يقتصر على ان تراجيديته الثانية «الجنـود» (الصادرة في ١٩٦٧) تخلو من شخصية شريرة، وانما المغـزى الكامل لتقديم البابا، ومن وجهة النظـر الفنية يكمن في تجنب الاشفاق على البطل الشهيد في مواجهة قوى الشر وحدها.

ومن المفارقات أن هـوخهوث يبدو أكثر نجاحاً فيما يتعلق بـالشخصيات النازية منه بالنسبـة للبابا، ويبـدو السبب في هـذا جليـاً، فـالكـاتب يعتبر أن ذنب ايخمان والطبيب، خصم ريكـاردو في المشهـد الاخير، هو من الـوضوح بحيث أنه لا يحتاج الا الى اجبـار الجمهور على ملاحظة هذيـن الرجلين وما يقترفانه، ولكنه بالنظر الى أن جرائمهما تدخل في نطاق ما يستعصي على التصديق، فقد تعين عليه القيام بجهد فائق لفهم هذين الرجلين وجعلهما شخصيتين قابلتين للتصديق. وقد كان نجاحه في هذا الصدد ملحوظاً الى حـد أن هذا وحده من شأنه أن يضمن الاهمية المستمرة لمسرحيـة «النائب». ما من عمل في الادبيات الحديثـة. أو التاريخ، أو الكتابـات السياسية. يقـف موقف الند من ابـداع المؤلف في اعادة خلق المناخ المسمـوم وتنوع الشخصيات النازيـة في برلين وحولها في المشهدين الاولين. والمشهـد الثاني يذكر المرء بملامح معينـة في الجزء الاول من «فاوست» لجوته. وفي هذا المشهد، الذي تـم حذفه كلية لدى عرض المسرحية في نيويورك، يظهـر ايخمان على خشبة المسرح. وفي الاصل الالماني تزيد اللغة من هول الموقف، فالمؤلف يتمتع بحس مرهف بظلال الفروق فيما يتعلق بـالفظاظة والوحشية، والصورة

التي يرسمها للتفاهة المثيرة للغثيان التي تميز العديد من المجرمين هي صورة واضحة المعالم، لكنه لا يخضع للفكرة الخاطئة بأنهم جميعا ينتمون الى نمط واحد، ويشير هوخهوث في ملاحظة له (صفحة ٢٩) الى أن الطبيب شخص فريد من نوعه، وأنه قد يستعصي على التصديق، ولكنه يمثل بالفعل نمطاً شائعاً. وهو يبدو حقيقياً، شأن المناخ، من المشهد الأول حتى الاخير باستثناء الفصل الرابع.

هناك خمسة فصول في المسرحية، والبابا لا يظهر الا في الفصل الرابع، وهو أقصر الفصول جميعاً، بل أقصر من نصف ثلاثة فصول اخرى. . فما هو الخطأ في الفصل الرابع؟.

ان نغمة المسرحية بكاملها تتغير فجأة، وبيوس يتحول الى شخصية كاريكاتيرية بمجرد ان يفتح فمه. وليس الأمر المهم هو أنه أسوأ كثيراً من نموذجه الأصلي التاريخي، حقاً أن هوخهوث يذهب الى القول: «ان المادة التاريخية تشير الى أن البابا لم يعرف مثل هذا الصراع قط، وذلك الصراع الذي أوشك على استنفاده، كما يحدث في هذا المشهد. أيتعين عليه الصمت أم الاحتجاج (لدى ترحيل الضحايا من المدينة)؟ إن هذا السؤال الذي تختلف وجهات النظر حياله تتم الاجابة عليه بطريقة توشك ان تكون تبريراً لموقف البابا، لكن هذا يجري القيام به لأسباب فنية فحسب: فالأب ريكاردو بحاجة الى ند له شموخه، ومن شأن البابا أن يكون مقنعاً على خشبة المسرح. . . » (ص ٢٧٠).

واحسرتاه! فأيا ما كان عليه بيوس الحقيقي، فإن البابا في المسرحية ليس مقنعاً، اما الشخصيات الاخرى جميعاً فهي مقنعة، وهذا انجاز كبير، لكن البابا ليس كذلك، ذلك أن الكاتب لم يرد فحسب أن يصور نداً له مكانته، وانما أراد كذلك أن يوجه الاتهام الى بيوس الثاني عشر، وأن يقوم باحتجاج عارم على فكرة جعله قديساً.

وفي النهاية يسود الهدف الثاني الهدف الاول، ويعلو عليه. لقد تراجع رد الفعل الهستيري الاول على وفاة بيوس، مفسحاً السبيل امام تقديرات أشد اعتماماً، وربما ساهمت المسرحية بنصيبها في الحيلولة دون تطويبه.

إن للفنان الحق، كل الحق، في أن يجلب شخوصاً تاريخية الى ساحة أعماله، ولكن في اطار تراجيديا لا يبدو عملياً أن يطرح الكاتب عداءه المتوقد لواحدة من شخصياته الكبرى، فبيوس يصبح غريباً، كوميدياً، شخصية خرجت من رحاب ارسطو فانس، وتبدأ المحاكاة الساخرة مع جملته الأولى «. . . ممتلئاً باهتمام متوقد بمصانعنا»، فقد اصدر سلف البابا منشوراً بابوياً عاماً في عام ١٩٣٧ عجل هتلر بصدوره واستهله بالكلمات التالية: «باهتمام متوقد» ويقيناً أنه من المشروع اقتفاء اثر اسطو فانس في اصدار منشورات الفضائح حول أصنام العصر، ولكن هذا المشهد الذي يواجه فيه ريكاردو اليافع البابا الكهل انما اريد به ان يكون ذروة تراجيدية تطلب نداً شامخاً.

بينما تبدو لنا صورة بيوس على هذا النحو عرضة للانتقاد، فان المسرحية لا تعد بحال ضد ـ مسيحية وفي «دون كارلوس» لفرديش شيللر، التي قدمت لدستويفسكي النموذج الاصلي لشخصية المفتش

العام، لا نجد الاخير شخصية بغيضة فحسب، فكل الشخصيات الكاثوليكية تحمل هذه الصفة، بينما الماركيز روزا، وهو رجل ليبرالي الفكر، هو من النبل بحيث أن شوبنهور يبدو على حق في قوله: «ان مثل هذا من النبل المجسد في شخص الماركيز روزا لا يمكن ان نجده في الاعمال الكاملة لجوته كلها» (١٢). لقد كان شيللر يهاجم الكنيسة باعتبارها عدواً للفكر الحر، ومع ذلك فمسرحيته عمل كلاسيكي لا يثير عاصفة، حتى حينما يعرض في فينا وغيرها من العواصم الكاثوليكية. ومن ناحية أخرى فقد جعل هوخهوث راهباً من الجزويت بطلاً لأكثر تراجيديات عصرنا طموحاً.

وربما تساعد مقارنة اخرى في بلورة هذه النقطة. ففي «المسيح الدجال» (الفقرة ٦١) يقول نيتشه: «كانت ستتاح فرصة الضحك الخالد لكل الارباب على «قمة الاوليمب» اذا اعتلى سيزار يورجيا الكرسي الرسولي لأنه «لو حدث هذا لألغيت المسيحية» ولكن لوثر استعاد الكنيسة: اذ هاجمها» تلك حقا وجهة نظر ضد ـ مسيحية. لكن بطل هوخهوث يقول:

«لئن كان الرب قد وعد ابراهام يوما بأنه لن يخرب سدوم لو قطنها عشرة رجال أسوياء، فربما سيغفر للكنيسة حتى وإن لم يكن هناك الا قلائل من خدمها مثل ليختنبرج يقفون مع المضطهدين؟ . . . إن صمت البابا . . . يثقل كاهلنا بذنب علينا ان نكفر عنه. ولما كان بمقدور البابا، وهو في نهاية الامر لا يعدو ان يكون كائناً بشرياً، أن يمثل الرب على الارض، فانني ـ ينبغي ان يكون ممكنا لراهب مسكين اذا ما تفاقمت الامور ان يمثل البابا هناك . . . ليست اوشفيتز هي المعرضة للخطر الان! وانما فكرة البابوية ينبغي الحفاظ عليها للابد، حتى وان جسدها مؤقتا الكسندر السادس (البابا بورجيا، والد سيزاريورجيا) أو جسدها» . .

ان مسرحية «النائب» وهي أبعد ما تكون عن معاداة المسيحية، تعد تراجيديا مسيحية حديثة، بل وربما كانت التراجيديا المسيحية الوحيدة (١٣). وقبل ان تظهر هذه المسرحية، ذهب بعض الكتاب الى القول بأن وجود تراجيديا مسيحية هو من قبيل الاستحالة (١٤) وقد افترض أن التراجيديا ينبغي أن تنتهي بكارثة، وقد ساد الشعور بأن التراجيديا المسيحية ما كان بمقدورها الا تبالي بمصير البطل بعد الموت. ولكن اذا شعرنا يقيناً بأنه سيمضي الى النعيم فان النهاية لا تكون تراجيدية، اما ان كان مصيره الجحيم فإن كالفين والا كويني وأوغسطين والاناجيل تحظر فيما يبدو التعاطف معه.

كان يمكن، بالطبع، أن تكون هناك تراجيديات على غرار «الاورستية» وثلاثية «برومثيوس» أو «فيلوكتيتيس» أو «أوديب في كولونا» واذا كانت المعاناة في صلب المسرحية من الزخم بما فيه الكفاية، فان الدراما التي يتم انقاذ بطلها في نهايتها يمكن رغم ذلك ان تدعى بالتراجيديا، غير انه تم بصورة متزايدة تخفيف حدة المعاناة في صلب المسرحيات ووقع على النهاية عبء اطلاق شحنة انفعالات تراجيدية مكثفة، ففي الجزء الثاني من «فاوست» لجوتة، على سبيل المثال، لا يرجع عدم اقتناعنا بالعنوان الفرعي «الجزء الثاني من التراجيديا» الى التحرر في النهاية فحسب، وانما يرجع كذلك الى

النهاية التي لا مجال لمقارنتها بالعذاب في التراجيديا الاغريقية والشكسبيرية .

ورغماً عن ذلك ، فقد يفترض المرء أن مسرحية لا تواجهنا بمعاناة هائلة ، كما هو الحال بالنسبة لمسرحية «النائب» كان بمقدورها ان تحذو حذو التراجيديات الاغريقية الكبرى وتنتهي بكلمة عن الخلاص والفرح . غير أن ذلك عملياً من شأنه ان يبدو للجمهور الحديث شيئًا عدوانياً بصورة متفاقمة ، فبعد عذابات على هذا المستوى ستبدو النهاية السعيدة أمراً لا يطاق ، من الناحية الفنية ، ومن شأن انهاء هذه التراجيديا بصعود ريكاردو الى رحاب النعيم أن يكون قمة فساد الذوق الفني .

هكذا ، ففي النهاية قد تبدو التراجيديا المسيحية شيئاً مستحيلاً . ولكن من جوانب اهمية مسرحية «الغائب» أنها تقتضينا الاعتراف بأن التراجيديا المسيحية الحديثة هي أمر ممكن .

وقد يتعين على هوخهوث أن يصل الى طريقة لا يترك بها راهبه يلقي حتفه متيقناً من أنه ، كشهيد ، سيمضي على الفور الى رحاب النعيم . ولكي نفهم نهاية المسرحية ، يتعين علينا النظر اليها من هذا المنظور ، فريكاردو ، حين يقف وجها لوجه أمام تجربة اوشفيتز ، ويهينه الطبيب ، ويوبخه على نحو ساخر ، بما يتجاوز حدود القدرة على الاحتمال ، واخيراً يرى الطبيب ، وهو يطلق النار على قفا صبية صغيرة ، وهنا يلتقط ريكاردو مسدساً ويحاول قتل الطبيب ، ولكنه قبل ان يطلق النار «يتعرض لاطلاقها عليه ، فتكون تلك اخر كلماته ، يقولها بصوت مسموع بالكاد وباللغة اللاتينية : في ساعة موتى ، نادني ! » وتنتهي المسرحية بعد ذلك بصفحة فيها نستمع الى شرائط بيانات اذاعية تتحدث عن سلوك البابا أولاً ثم عن كيفية استمرار غرف الغاز في عملها لمدة عام آخر .

هكذا فإن الراهب لا يلقي حتفه كشهيد مكلل بالغار ، ذلك انه في مواجهة أهوال أو شفيتز يفقد إيمانه ، ويلقى حتفه في غمار محاولة لقتل الطبيب ، لكن كلماته الأخيرة تشير الى أنه مات خاطئًا ، وبالطبع ليس مطلوباً منا التكهن بما سيكون عليه مصيره بعد موته ، كما أننا لا نواجه أي توقعات مؤكدة من جانبه ، فبدلاً من ان يساوره القلق حول مصير روحه يحمل على كاهله البؤس الذي يحيط به ويداخله اليأس . وربما كان هوخهوث يضع نصب عينيه يأس «انتيجونا» في مشهدها الأخير . وعلى أية حال فقد كتب في عام ١٩٦٢ رواية قصيرة بعنوان «انتيجونا البرلينية» وأصدرها عام ١٩٦٣ .

لا يطلب منا ، في نهاية «النائب» الشعور بأن مصير روح البطل أكثر أهمية من معاناة الملايين ، والمسرحية تنتهي على نحو تراجيدي ، والبطل ليس مسيحياً بالاسم او رجلا تصادف أنه من الجزويت ، ولكنه مسيحي يحاول يائساً ان يصبح مسيحياً بأشد معاني الكلمة التزاماً ، وإني لأشك في أنه من الممكن كتابة تراجيديا أكثر مسيحية من تلك . ومع ذلك ، فان تجربة حياة الكاتب ليست مسيحية بصورة خاصة ، وربما يكون من المناسب لوصف هذه التجربة استخدام كلمة اخرى ، وان لم تكن أقل غموضاً : لقد كانت تجربة انسانية . حقاً انه في مسرحيته الثانية يخرج من السياق ليقول بصوته في تعليماته الاولية لمخرج المسرحية : « . . . صورته الارضية ـ ما من صورة أخرى هناك . . . »

(٦٣) التراجيديا في مواجهة التاريخ : «النائب» و«الجندي»

لقد تجاهلنا حتى الان السؤال الذي دار حوله الجانب الاعظم من المناقشات التي تناولت مسرحية «النائب» : هل ظلمت هذه المسرحية بيوس الثاني عشر ظلماً بيناً؟ ليس لهذا السؤال، على وجه العموم، لا أهمية لذلك بالنسبة للمسرحية باعتبارها تراجيديا، تماما مثلما لا أهمية لدقة الصورة التي رسمها اسخيلوس عن معركة سلاميس بالنسبة لمسرحية «الفرس» كتراجيديا، كما أن شموخ مسرحية «ريتشارد الثالث» لشكسبير وكذلك تراجيدياته التاريخية والرومانية الاخرى لا يعتمد على دقتها التاريخية .

لا ينبني على ذلك أن هؤلاء الكتاب المسرحيين يعتبرون التاريخ ، على نحو ما عبر الكسندر دوماس الاب حين قال : انه مجرد مسمار تعلق عليه لوحة (١٥) . فحينما نظم اسخيلوس تراجيديا حول معركة لم ينقض على وقوعها الا ثمانية أعوام، وهي معركة نظمت حولها تراجيديا ناجحة الى حد كبير قبل اربع سنوات ـ كان يحاول اعادة توجيه موقف جمهوره نحو ماضيه القريب، كانت هناك اشارة مصطبغة بالجدال العنيف، وكان بمقدورنا أن نفهم مسرحيته بصورة أكثر اكتمالا ، لو أننا عرفنا التراجيديا التي نظمها فراينقوس حول الموضوع ذاته . (راجع المبحث ٣٥ من هذا الكتاب) .

من الواضح أن «النائب» تحركه عاطفة اخلاقية، ولو أننا لم نعرف شيئاً عن مواقف معظم الالمان نحو اوشفيتز خلال السنوات التي كتبت فيها المسرحية أو حول الطريقة التي قدم بها بيوس الثاني عشر في ذلك الوقت، باعتباره قديساً ـ لغاب عنا الكثير مما كان له أهميته بالنسبة للكاتب . حقاً ان هوخهوث راوده شعور قويّ حول هذا الجانب من عمله، بحيث أنه تجشم المشاق ليحول دون امكانية تطويب بيوس الثاني عشر . وفي «أضواء جانبية على التاريخ» المستفيضة في الملحق الذي يحمل هذا العنوان، وفي تعليماته للمخرج قدم محاولة مستميتة لإخبارنا وبما حدث بالفعل، ربما كانت عليه النماذج الاصلية التاريخية لبعض شخصياته .

لقد بحثنا امر «النائب» باعتبارها تراجيديا مسيحية، كما لو لم تكن دراما مختلطة، ومن الواضح ان هوخهوث قد قاوم التيار الجاري نحو التراجيكوميديا . ورغم ذلك، فان «النائب» في نهاية الامر ليست تراجيديا صرفة . فهي تجسد نوعية مختلفة، شأن مسرحية هوخهوث الثانية الموسومة ب «الجنود : نعي الى جنيف : تراجيديا» وهذا المزيج من التراجيديا والتاريخ والدعاية هو، الى حد ما، من ابتكار هوخهوث، وذلك على الرغم من انه مدين ببعض الشيء الى العديد من الكتاب المسرحيين السابقين وبصفة خاصة برتولد بريخت وكلمة «دعاية» لفظ مثير للاستياء، وهي ليست مقصودة هنا بهذا المعنى، و«الجنود» على سبيل المثال تمثل ضمن أشياء اخرى مناشدة مستفيضة لسن قانون دولي ضد قصف المدنيين . وكلمة «إهاجة الرأي العام» قد تكون أشد تضليلاً، والامر المهم هنا هو أن هوخهوث مضى خطوة أبعد متجاوزاً اعتزام شيللر استخدام الدراما كوسيلة للتربية الاخلاقية، فهو يحاول تغيير

مواقف البشر تجاه قضايا معاصرة بعينها، وهو غارق في هذه المحاولة.

ولأنه لا يتعين تخمين البعد الفلسفي لتراجيدياته، ولأنه يستخدم الدراما لنقل رسائل واضحة، فإننا نتناوله على نحو بالغ الاختلاف عن كتّاب المسرح الآخرين الذين تناولناهم. فبدلاً من استكشاف بعد فلسفي طال تجاهله او أسيىء فهمه، فاننا نبحث هوخهوث من حيث صلته بالسؤال الدائر حول ما اذا كانت كتابة التراجيديا أمراً ممكناً في عصرنا. لقد وجدنا من الأسباب ما يدفعنا الى القول من حيث المبدأ بأن ذلك ممكن، ثم ان مسرحية «النائب» هي نموذج لمثل هذه التراجيديا.

ومسرحية «الجنود» هي تراجيديا أخرى، فمرة اخرى هناك بطل تراجيدي، ومن جديد يوضح الكاتب أن العظمة الانسانية، بحسب اعتقاده هي أمر ممكن الاجتراح في عصرنا، وتحديداً ان ونستون تشرشل كان رجلاً عظيماً (ربما كان الى جوار شكسبير أعظم انجليزي في كل العصور (١٦)) ومجدداً هناك صراع أخلاقي حقا، ان هناك صراعين اخلاقيين هائلين، وهذا يحول دون الوحدة الفنية للمسرحية، أحدهما يدور حول قصف المدن الالمانية بالقنابل، اما الاخر فيدور حول سيكورسكي رئيس الوزراء البولندي في المنفى، الذي عرّض تصلّبه المجافي لقواعد الدبلوماسية التحالف البريطاني مع الاتحاد السوفياتي، وبالتالي الحاق الهزيمة الفعلية بهتلر - للخطر. والصراعان كلاهما يتمحوران حول النقطة ذاتها. فالرجل الذي يصر على نظافة يديه لا يمكن ان يلحق الهزيمة بهتلر، ورجل السياسة العظيم الذي تدين له الانسانية بانتصارها يتعين عليه أن يكون مذنباً على نحو تراجيدي.

إن عظمة تشرشل يتم التشديد عليها معظم الوقت وبقوة بالغة، لأن فكرة التراجيديا كلها تقوم عليها، وبينما يستهل هوخهوث التراجيديا بالذهاب الى القول بأن قصف المدن الالمانية بالقنابل لم يعجل بنهاية الحرب، بل قوى من عزم الالمان على المقاومة، ويبدو احتقاره جلياً للعسكريين، الذين جادلوا كاذبين بقولهم ان هذا القصف سيؤدي الى نهاية سريعة للحرب، فإن أهدافه يتضارب بعضها مع البعض الاخر مجدداً. وللابقاء على عظمة تشرشل واقرار الطبيعة التراجيدية الحقة لذنبه فان الكاتب يقدم له من الاسباب الوجيهة بحيث اننا نتساءل في النهاية عما اذا لم يكن القصف ضروريا في نهاية المطاف لاقناع ستالين بأنه على الرغم من عدم وجود جبهة ثانية بعد فان بريطانيا العظمى تحاول جادة المساعدة في الحاق الهزيمة بألمانيا. هنا تتضارب المقتضيات الفنية للتراجيديا مع القضية التي يرغب الكاتب في كسب المؤيدين لها. وتثبيت صورة فوتوغرافية لامرأة خطتّها الحرارة الهائلة خلال القصف غير المبرر لدرسدن في عام ١٩٤٥ لا يحل المشكلة، وانما هو بالاحرى يؤكد البؤرة المزدوجة. ، فالحدث الذي يحتل تشرشل وضعية جوهرية فيه يتم التعرف عليه مرات عديدة باعتباره قد وقع قبل عامين.

والاشارة الى أن سقوط الطائرة، الذي لقي فيه سيكورسكي مصرعه، قد تم تدبيره عمداً بمعرفة تشرشل، لتصفية رجل وقف في طريق نصر الحلفاء - هذه الاشارة كانت لها على وجه الدقة وظيفة هي

على العكس مما أشير مراراً وتكراراً في الصحف. فالمسالـة الجوهرية ليست توجيه الاتهام الى تشرشل، على نحو مـا وجهت «النائب» الاتهام الى بيـوس الثاني عشره و «الجنود» لا تمثل بحـال محاولة لمجـامله الـرأي العام الالماني، بـالاشارة الى أن الجانب الآخـر قـد اقترف جرائم حـرب بدوره. بل الأمـر على العكس، فتراجيديا هوخهوث الثانية قدر لها أن تجعل مؤلفها شخصية مقيتة بصورة أكبر بالنسبة لمعظم الألمان، مقارنة بما فعلته التراجيديا الاولى، فهو يكرر القول بأن هتلر أدنى من أن يوضع موضع المقارنة مع تشرشل، وان قصف المدن الالمانية رغم فظاعتـه بعيد عن ان يكون ثمناً باهظاً لتخليص الانسانية من كارثة النازية.

ان تشرشل وسيكـورسكـي والحدث الأسـاسي لا نـراهم الا في المسرحيـة داخـل المسرحيـة، التي يعرضها دورلاند ضـابط سلاح الطيران الملكي البريطاني، لإحياء الذكرى المائة لمعـاهدة جنيف لاقناع الناس بالحاجة الى قانون دولي يحظر قصف المدنيين، وفي المشهـد الختامي يوجه ابن دورلاند سؤالاً اليه عما اذا كـان تشرشل مسئـولاً حقـاً عن مصرع سيكـورسكي، وعليـه أن يجيب بـ «نعم أو لا؟» فيرد قائلاً:

«إن كان قـد اعتبر ذلك ضروريا فنعم، وان لم يكن قـد اعتبره كذلك فلا». . وعنـد ئذ يقول الابن مصراً: «اتعتقد أن ذلك كـان ضرورياً؟» فيرد دورلاند قـائلاً «بما انني لا اعتقد أنه كـان مجرد حادث، فأحسب أنه كان يعتبره ضرورياً لانقاذ التحالف الذي أنقذ العالم».

وعلى هـذا النحو، فـان السؤال التـاريخي الـذي يدور حـول ما إذا كـان تشرتشل ضـالعاً في مـوت سيكورسكي من عـدمه يغدو سؤالاً بـلا أهمية خدمة للتراجيـديا. ومن وجهة النظر تلك فـربما شارك هوخهوث دوماس في القول بأن التاريخ بالنسبة له لا يعدو أن يكون المسمار الذي يعلق عليه التراجيديا التي يكتبها. لكن ذلك من شأنـه أن يطرح التساؤل حـول ما اذا لم يكن مما يـؤرق الضمير الى أن رجلاً شهيراً رحل عن عالمنـا منذ وقت قصير يعـد مسئولاً عن عمل فظيع كان بـريئاً منـه. او يحتمل الى حد كبير أن يكون بريئاً منه وهذا ما يعنيه السؤال الذي تطرحه مسرحية «النائب».

ومن الـواضح، بـادىء ذي بـدء، في معـرض الرد، أن هـوخهـوث لا يستخـدم التـاريخ مسماراً فحسب، فـالمسرحية الثـانية، شأن الاولى تحفل بـالاشارة إلى كتب ومقتطفـات من كتابـات لتشرشل ورئيس أركـانه وطبيبـه، وان كـان ذلك دائماً دون تحديد الصفحـة التي يقع فيهـا المقتطف في المرجع الوارد به. وليست المسرحية بالتراجيديا المحضة، وانما هي، كما سبق لنا القول، نوع جديد من الدراما المختلطة، قصـد بها اثارة النقـاش والخلاف بين المؤرخين والنقاد والـرأي العام من نـاحية، لتصحيح وضع ما أسيء طـرحه، ومن ناحية أخـرى لجذب الانتباه. وقد اهتم الناس بمسرحيـة «النائب» على نحو لم يقدر لأي مسرحية من مسرحيات بريخت أن تعرفـه. وقد خدم عنصر التاريخ الى حد ما أفكار هوخهـوث غير التاريخية، من حيث جـذب الانظار اليها. لكنـه كان بالطبع يـؤمن بصدق طروحـاته

حول بيوس وتشرشل. وعلى عكس برباره جارسون التي قالت عن مسرحيتها «ماكبيرد» (١٩٦٦) انها لم تكن تؤمن بأن ليندون جونسون كان مسئولاً عن مصرع جون كيندي فان من الواضح أن هوخهوث كان يعتقد أن بيوس الثاني عشر ملوم لعدم اعتراضه على ترحيل الضحايا من روما وكذلك ان تشرشل كان ضالعاً في موت سيكورسكي.

ولعله موضع مناقشة أن توجيه هذه الاتهامات ضد أناس رحلوا عن عالمنا مؤخراً، وهو في ذاته ليس بالعمل الشائن، يغدو أقل اثارة للتساؤل اذا ما تم القيام به، فيما كثيرون ممن كانوا على صلة وثيقة بمن وجه اليهم الاتهام لا يزالوان على قيد الحياة، وقادرون على الاشارة الى المواضع التي تفتقر للدقة في هذه الاتهامات ـ منه في حالة اختيار ريتشارد الثالث او جاليليو لتوجه الاتهامات اليه. ولكن سيكون من الافضل في اطار هذا المنظور، أن يعمد الكاتب الى إتباع مقتطفاته واشاراته المرجعية المطولة بإيضاح صفحات هذه المقتطفات والاشارات بالمراجع التي يحيل اليها، لنتمكن من فحصها بدقة في سياقها، ولا يمكن هنا التعلل بالضرورة الشعرية كعذر للاخطاء في ملاحظات يوردها الكاتب في توجيهاته الى المخرج، ويراد بها اطلاعنا على حقائق تاريخية.

ولما كنت أعرف عن الخلفية التاريخية لمسرحية «النائب» ما يزيد عن خلفية «الجنود» فسوف أخاطر بطرح الانطباع بأن المسرحيتين ليستا قابلتين للمقارنة من بعيد كاسهامين في التاريخ، فالمسرحية الاولى تبدو غارقة في معرفة وثيقة بوثائق وشخصيات الفترة التي تعالجها، وتعيد خلق المناخ والايقاع وبعض المواقف على نحو يفوق ما فعلته اي مسرحية اخرى، وتقيم صرحاً ادبياً شامخاً لكورت جريشتاين ضابط ذوي القمصان البنية الذي خاطر بحياته مراراً وتكراراً لمساعدة من ادانهم النازيون (١٧). وصورة بيوس الثاني عشر كما رسمها هوخهو ث تبدو أكثر اثارة للخلاف، لكن مؤرخاً الف كتاباً قوياً وجامعاً هو «الكنيسة الكاثولوكية والمانيا النازية» (الصادر في ١٩٦٤) وصل الى استنتاج يتفق بصورة جوهرية مع ما وصل اليه هوخهوث، حيث ورد في هذا الكتاب:

«لم يكن الفاتيكان يرغب في تقويض أو اضعاف تصدي المانيا لروسيا. وفي أواخر صيف ١٩٤٣ أعلن وزير الدولة البابوي أن مصير اوروبا يتوقف على انتصار المانيا على الكتلة الشرقية، وأعاد الأب روبرت ليبر أحد أمناء سربيوس الثاني عشر الى الأذهان أن البابا الراحل قد نظر الى البلشفية الروسية باعتبارها أشد خطورة من الاشتراكية الوطنية الألمانية. وأخيراً فان المرء يميل الى استنتاج أن البابا ومستشاريه ـ الذين تأثروا بالتقليد «ضارب الجذور القائم على نزعة معتدلة لمعاداة السامية كانت مقبولة الى حد كبير في دوائر الفاتيكان ـ لم ينظروا الى ما حدث بشعور حقيقي بأن الامر عاجل ويستثير غضباً اخلاقياً... وقد خرج بيوس الثاني عشر عن سياسته القائمة على الالتزام الدقيق بالحياد خلال الحرب العالمية الثانية ليعبر عن قلقه ازاء الانتهاك الالماني لحياد هولندا وبلجيكا ولكسمبرج في مايو ١٩٤٠ (قبل غزو هتلر لروسيا) وعندما انتقده بعض الكاثوليك الالمان لهذا العمل، كتب البابا الى

الكرادلة الالمان يقول: ان الحياد ليس معادلاً للامبالاة والتزام الجمود حيثما اقتضت الاعتبارات الاخلاقية والانسانية كلمة صريحة» وفي نهاية المطاف، الم يكن قتل عدة ملايين من البشر يقتضي بالمثل «كلمة صريحة»؟ (١٨).

أما مسرحية «الجنود» فإنها لا تقترب بحال من الاحوال من مثل هذا الصدق. والاشارات الى الولايات المتحدة ليست لها أهمية على الاطلاق، وكان من الممكن استبعادها، كما أنها تأتي على مستوى التغطية الصحفية السطحية. ولم تدب الحياة في عروق انجلترا في هذه المسرحية على نحو ما حدث لألمانيا في مسرحية «النائب». وليست التراجيديا الثانية بالمساهمة التاريخية، وإن كان من المحتمل أن تطرح خلافاً قد يوضح بعض الأسئلة (١٩).

إن حرية الكاتب المسرحي في التعامل مع الشخوص التاريخية لا ينبغي ان تناقش فحسب في ضوء تراجيديات هوخهوث. ومن الواضح ان شكسبير وجوته وشيللر قد تمتعوا في هذا الصدد بكل ما تتيحه الحرية التي يكفلها الشعر، ولكن ذلك لم يكترث له الكثيرون، لأن الرجال والنساء الذين قاموا بتصويرهم قد مضوا في الغابرين ـ فقد مات ريتشارد الثالث قبل ما يزيد بقليل على قرن من الزمان من كتابة شكسبير للمسرحية التي تحمل اسمه ــ وقد استخدم كتاب الدراما أولئك بوضوح التاريخ كمجرد مصدر للمشاهير. ولكن ماذا عن جاليليو عند بريخت؟.

(٦٤) التراجيديا في مواجهة التاريخ: «جاليليو» عند بريخت

لم يكن بريخت يعتزم كتابه التراجيديا، فقد كان يعارض صراحة ما يعتبره دراما «ارسطية» وحاول خلق مسرحيات «ملحمية». ولكن قبل ان نتناول هذا، ونغلق الدائرة بالعودة الى أرسطو وأفلاطون، دعنا نبحث أمر «جاليليو».

العنوان الكامل لهذه المسرحية هو «حياة جاليليو» مسرحية Leben des Galilei: Schaus-piel والعقدة لا أرسطية تماما كالعنوان، فهي تتألف من أربعة عشر ابيزود * (أصبحت خمسة عشرة ابيزود في الصياغة النهائية). وككاتب ملحمي يستمتع بريخت بالحكي وتصوير هذه المشاهد. لكنه بالمثل معلم اخلاقي حريص على توجيه الاتهام الى جاليليو، لا باعتباره ابتداء شخصية تاريخية، وانما بحسبانه رمزاً لما يعتبره بريخت جديراً بالشجب والاستنكار لعلماء الطبيعيات في القرن العشرين. لم يكن هذا جزءاً من الصياغة الاصلية التي كتبت في عام ١٩٣٨ ـ ١٩٣٩ وقدمت على المسرح لاول مرة في زيوريخ ١٩٤٣ والفكرة لا تتبلور الا في الصياغة الثانية التي اعدت باللغة الانجليزية بالتعاون مع تشارلس لافون Gharles Laughton الذي قام بدور جاليليو حينما قدمت المسرحية في بيفلس هيلز

* ابيزود: كلمة يونانية الاصل، قصد بها ذلك الجزء من التراجيديا الاغريقية، القديمة الواقع بين انشودتين للجوقة، لكن معناها تطور بحيث أصبح يراد به حادثة عرضية في سياق قصة أو قصيدة او حدث أو سلسلة أحداث مترابطة (٢٥).

(هـ. م.)

في يوليو ١٩٤٧ (٢٠).

كان بريخت، الـذي قوبل بالتجاهل الى حـد كبير في الولايات المتحدة، يعلق الامـال على أن تقديم هـذه المسرحية سيجلب لـه النجـاح أخيراً وأذعن الى حد مـذهل لتقـدير لافـون ورغبـاته. وتـوضح الصفحات الاربعين التي صور فيهـا البناء التدريجي للدور تحت عنوان «جـاليليو لافون» والتي تحفل بالاعجاب بالممثل الكبير ــ توضح كيف حور لافون الدور. فهو لم يحول جـاليليو في المشهد المهم قبل الاخير الى مخلوق شره ـ لا يأتي بريخت على ذكر انتصار لافون المبكر على الشاشة في دور هنري الثامن ـ وإنما يقول: «أصر لافون على السماح بادخال تغيير كبير على شخصية جاليليو تجاه ما هو اجرامي، بعد اعترافه علنـاً بالخطأ في المشهد الثالـث عشر» « فازاء اصرار لافون على اظهار أن الجريمـة تجعل المجرم أكثر اجـراماً تشـدد خلال مـراجعتنا للمسرحية الاصليـة في ضرورة أن يكون هنـاك مشهد يظهـر فيه جاليلـيو أمام الجمهـور خلال تعـاونه مع أولئك الـذين يتربعون على سـدة السلطة فيستجيـب بريخت بجعل جاليليو يملي على ابنته رسالة يشير فيها الى الكيفية التي يمكن بها استغلال الكتاب المقدس لكبح جماح الحرفيين المتضورين جـوعاً» وقد أعجب بريخت بـلافون لمقاومته بمثل هـذه الجرأة للتيار بتحدي الجمهور الذي يؤثر التعاطف مع البطل.

على امتداد فترة طويلة كان من بين نظريات بـريخت عدم دعوة الجمهور الى التوحد مع البطل وعدم تطهير العواطف، وانما جعل الناس يفكرون في الحدث، لكنه كان منظِّراً، وكان فناناً كما كان للاوعية نصيب في أفضل مسرحياتـه. وتهزأ الام شجاعة Mother Courage من نظريـات مرتفعة الى أوج للعنـاصر المثيرة لـلاشفاق قـل نظيره في مسرح القرن العشرين، ومن المعـروف أنـه حتى حين أخـرج بريخت نفسـه هذه المسرحية وقامت زوجتـه هيلين فيجل، بدور الام الشجاعة، لم يستطع اقنـاع النقاد ولا الجمهـور بكراهيـة البطلة، وذلك على الـرغم من انه أصر مـراراً وتكراراً على أن هـذا هو قصـده الجوهري (٢٣). وكـان تأثير الصياغة الاصلية لمسرحيـة جاليليو ممـاثلا في هذا المجال. كـانت صورة البطل لا تزال أقرب كثيراً الى الحقـائق التاريخية منها الى صورة عالم الطبيعيـات «المجرم»، فبرز جاليليو بوضوح كبطل لا كبطل ـ ضد، وفي الحقيقية فانه في الصياغة النهائية سيتعاطف أولئك الذين يطالعون النص مع جاليليو غالباً، ويمكن ان تقدم المسرحية طبقاً لهذا التصور.

في الصيـاغة الاولى، وبعـد أن يعترف جـاليليو علنـاً بخطئـه، بعـد أن اطلعته محكمـة التفتيش على أدوات التعـذيب، يسخِّر الحيـاة التي انقذتـه على هـذا النحو لامـلاء محاوراته التي فـرضت ذاتها على العصر، على ابنته. وفيما قدرته على الابصار تتراجع، وان لم يكن العمى قد أصابه على نحو ما يدّعي، فإنـه يعكف سراً على انجـاز نسخة، يـواصِلُ مخاطـراً محاولـة تهريبهـا خارج البـلاد، ذلك ان محكمـة التفتيش تصـادر المخطوط الـذي يمليـه. وفي بدايـة المشهد الثـالث عشر، الـذي يصل بالمسرحيـة الى ذروتها، والذي يعادل المشهد الـرابع عشر في الصياغة النهائية يذكر أحـد مسئولي محكمة التفتيش لابنة

جاليليو التي تتجسس على أبيها أن «المحاورات» قد تم تهريبها الى هولندا . وأنه تم رصد خطاب يعلن عن مخطوط اخر ، ثم يعيد رجل يزور جاليليو بحجة اخرى «المحاورات» خلسة اليه ، ويوضح هامساً ان محاولته الثالثة لتهريبها قد أخفقت ويتم إخفاء المخطوط سريعاً في نموذج للكرة الارضية ، ثم يقبل اندريا التلميذ السابق لجليليو ، والذي يكره معلمه منذ إعلانه عن الاعتراف بالخطأ ليزوره قبل مغادرته للبلاد ، فيرحب به جاليليو في شغف ، لكن ابنته تصر على سماع حوارهما ، فيحتج جاليليو أمامها بأنه لم يعد عالما ، وانما هو إبن مخلص للكنيسة ، ويحاول في الوقت نفسه نقل مشاعره الحقيقية لأندريا :

«لكن الى ان يقع ذلك ، فمن ذا الذي سيدافع عن هذه المذاهب الجديدة الجريئة بعد أن وصفتها بأنها أكاذيب؟ يبدو أنه لم يعد لها مكان في الدنيا . لم يعد شيء يدافع عنها اللهم الا حقائق قلائل . . . المرجع واللاحقيقة يبدو أن احدهما ينفي الآخر ، وكذلك الحقيقة واللامرجع» (٢٣) .

«ذلك أن العلم يعتمد على هذا ، ألا يُخْضع المرء الحقائق للآراء ، ولكن يتعين عليه أن يخضع الآراء للحقائق . . . لا جدوى من العلم لأناس لا يدافعون عن العقل ، ولا بد له أن يطردهم وقد جللهم العار . . . وهذا هو السبب في أن العلم لا يستطيع احتمال رجل مثلي .

هنا تتدخل ابنته قائلة : «لكنك لقيت القبول في رحاب المؤمنين» فيرد : «هكذا صار الحال . . من الواضح ان أقوى حجج محكمة التفتيش وأكثرها استعصاء على المقاومة هي وحدها التي اقنعتني بخبث أبحاثي» عندئذ فحسب تغادر الابنة الغرفة ، وما ان يسمع جاليليو صوت اغلاق الباب حتى يقول : «ينبغي عليَّ للأسف أن أعترف بأنني قد عانيت من نكسات» ويوضح أنه قد ألف كتاباً ، ويستمر تهكمه ملحاً : «استسلمت دوما للإغواء ، وما كان ينبغي هذا لكن على هذا اعكف ، فانا عبد لعاداتي ، وذات يوم سيحل بي العقاب قاسياً «لكنه من الواضح أنه يتحرق شوقاً لتهريب المخطوط الى خارج البلاد مع تلميذه القديم ، الذي يخفق في البداية في فهم ما يرمي اليه استاذه ، ومن هنا فان جاليليو يستحثه : «اني اعيش في خوف دائم ، في خشية مقيمة من ان هذا المقال قد يقع بشكل ما في أيد غير مقصودة ، فيطالعه الناس في الخارج . . . » فيرد اندريا : « لكن من المؤكد ان هذا لن يكون ممكناً دونك » جاليليو : «برغم إرادتي ، يا عزيزي ، برغم ارادتي . فأنا رجل عجوز ، وسيكون من السهل انتزاع أي شيء مني» ومع ذلك فان أندريا يتردد : لكن من المؤكد أنك تحت رقابة دقيقة »جاليليو : «من سوء الحظ ان الأمر ليس كذلك ، فالمسئولون يعرفون أنه لا يمكن العثور على شيء هنا» أخيراً يدرك أندريا جلية الامر . فيأخذ المخطوط . وبعد ان يغادر الدار تعود الابنة ، فيسألها كيف تبدو هذه الليلة وترد : «صافية» . فيجيب قائلاً : «طيب ، اذن سيشق طريقه «وعلى هذا النحو ينتهي المشهد ، ويحمل المشهد القصير الأخير هذا العنوان : «١٦٣٧ ـ كتاب المحاورات» « جاليليو يعبر الحدود الايطالية» .

وعلى الرغم من نظريات بريخت فانه يحكي قصة انتصار جاليليو ، وغدا محقّقاً ان القراء والمشاهدين

لا بد وأن يتعـاطفوا معـه، وان يبتهجوا لانتصـاره على محكمة التفتيش، لكن لافـون الذي كـان يجهل اللغة الالمانية، بدلاً من ان يعتمد تماماً على المام بريخت الهش باللغـة الانجليزية كان يتفاهم معه الى حد كبير بتمثيل تفسيراته، اذا اراد دوراً اكثر حيوية وحسية وشراً.

وفيما الرجـلان عاكفـان على الصياغة الجديـدة للمسرحية، القى الامـريكيون بقنبلتهم الـذرية على هيروشيما و «بين عشية وضحـاها لاحت قصة حيـاة مؤسس علم الطبيعيـات الحديث في ضوء مختلف تماماً (٢٥) وغـدا الان من الممكن تقديم مبرر عقـلاني لعملية تحويـر الدور التي بدأهـا لافون: خيـانة علماء الطبيعة للإنسانية.

في عام ١٩٥٤ أعاد بريخت كتابة المسرحية باللغة الالمانية، ولكن الصياغة النهائية، التي بدأ عرضها بكولـونيا في ابريل ١٩٥٥، كـانت مماثلة للصيـاغة الانجليـزية الى حد كبير، وقبل وفـاته في اغسطس ١٩٥٦، عكف على تقـديم «جاليليـو» على مسرحـه في برلين الشرقيـة. ولما كـان لدينـا سجل مفصل لايضاحـاته وتعليماته خـلال القراءات الأولى، فاننا نعـرف على وجه الدقـة الكيفية التي أراد ان تفسر المسرحية بها. لكن دعنا أولاً نرصد الكيفيـة التي يختلف بها النص المطبوع عن الصياغة الاولى، فحتى في مشهد الذروة هناك العـديد من التغييرات بحيث أنه لن يكون من المفيد أن نتـابعها جميعها على وجه الحصر.

لقد تم حذف المسئول الذي يذكر أن «المحاورات» قد جرى تهريبها الى هولندا والرجل الذي حاول تهريب المخطـوط الجديد ثـلاث مرات. وجـاليليـو لا يزال يملي «المحـاورات» ويخفي نسخة منهـا في نموذج للكرة الارضية. لكنه يملي كذلك رسائل مقيتـة، ولا يسعد كثيراً بمرأى اندريا حينما يقبل هذا لزيارته، وسرعان ما يتم إبعاد الابنة. ويعرب أندريـا الذي يبدو بوضوح أن صحبة جاليليو ليست مما يسعده عن رغبتـه بدوره في الذهـاب. ويذكر جـاليليو بصـورة عابرة وبهدف استبقـائه أنه عكف على الكتابة من جديد، وأنه قد أتم «المحاورات، ويعـرب أندريا عن عدم تفهمه كيف أن جاليليو يستطيع مواصلة الكتـابة، بينما محكمة التفتيش تستولي على كل مـا يكتب. وفي الصياغة المطبوعـة من المسرحية يرد جـاليليو: «أوه، إنني عبد لعاداتي» أمـا في برلين فان بريخت يضيف الى ذلك: «وخطـايا المدمن لا يمكن تجاوزها بين عشية وضحاهـا» (٢٦) وشدد على مفهوم ان الكتابة كانت حقـا. وعندما يتساءل اندريا: «هل لديك نسخة؟» يرد جاليليـو' «حتى الآن حال غروري دون تمزيقها» وقد أضاف بريخت أنه «أخفق حقا» وبعد ذلك بسطـور وحينما يقول جاليليو لاندريه انـه اذا فكر في حمل المخطوط معه الى هولندا فانه هو وحده الذي سيتحمل المسئولية»، فجاليليو، كما قال بريخت لممثليه «جبان حقا».

فجأة يرى أندريـا جاليليو في ضوء جـديد باعتباره بطـلا. ان يديه قذرتان، لأنـه أعلن ارتداده عن معتقداته، ولكن «الايـدي القذرة خير من الأيدي الفارغة» (قد تكـون الاشارة الى مسرحية «الايدي القذرة» لسارتر متعمدة) ولكـن دفاع أندريا عن معلمه يأتي بمثابة الغلاف لسخـرية جاليليو وبريخت،

ويقارنه الكاتب المسرحي متهكماً باسلوب شيللر الطنان وبصفة خاصة في «دون كارلوس» (٢٧) ومن المفترض أن رد جاليليو يظهر سموه الذهني، يقول: «لقد اعتقدت بصبرنا الفذ (٢٨) أن هدف العلم الوحيد هو التخفيف من وقر الوجود الانساني» وكان تعقيب بريخت على الملاحظات التالية هو: «انه لا يرغب في اقناع أحد، وانما هو يحادث نفسه، لكنه لا يلوم ذاته، وانما هو يتحرك روتينيا، كقوة خاوية، مثبتا أن عقله لا يزال سليما وقادرا».

يقول جاليليو: «في شبابي وصل علم الفلك الى الاسواق. وفي ظل هذه الظروف الشديدة الخصوصية كان من الممكن ان يثير التحدي الذي يطرحه رجل واحد اضطرابات هائلة» وفي صياغة برلين يضيف بريخت الى هذا القول: «وقد اقتنعت يا سادتي فضلاً عن هذا بأنني لست معرضاً لخطر حقيقي».

وفي الصياغة المطبوعة للمسرحية تعود الابنة حاملة صفيحة طعام، وتتوقف فيما جاليليو يقول: «لقد خنت مهنتي، وصفوف العلماء لا تستطيع تحمل رجل اتى ماجنته يداي» هكذا فانها تعاود الظهور في الوقت المناسب لتقول: «أما صفوف المؤمنين فقد تقبلتك». لكنها في صياغة برلين تعود قبل ذلك بكثير «خلال التحليل المسهب للذات تقف فرجينيا في مقدمة يسار المسرح. ممسكة بصحفة كبد الأوز في يدها، ويقف أندريا الذي وضع مخطوطة «المحاورات» «تحت معطفه في الجانب الايمن من المسرح، ويقف جاليليو في المنتصف، وقد قال بريخت ضاحكاً: «ان ترتيبنا بسيط، فهناك كبد الاوز الذي يصر عليه، وهناك العلم الذي يصر عليه كذلك، وهو يجلس بين خطيئتيه، أي العلم والتهام الطعام» (٢٩) هنا تنتهي المسرحية بعكوف جاليليو على تناول الطعام، وقد حذف السطر الاخير من المشهد الى جانب المشهد الذي تعبر فيه «المحاورات» الحدود بكامله.

ان هذه المعرفة التفصيلية بمراجعات الكاتب وتفسيراته للمسرحية تحرمها من بعض الغموض، الذي يحتمل أنها كان يمكن ان تتصف به. وقد غصنا عميقاً في البعد الثاني، وأبدينا اهتماماً كبيراً بعلاقة المؤلف بعمله، ويبدو هذا امرأ مناسباً الى حد كبير في هذه الحالة، لان هناك أكثر من صياغة للعمل موضع المناقشة. وتساور المرء الرغبة في معرفة مدى حجية الصياغة التي يتم تناولها. علاوة على ذلك فان مسرحيات بريخت تقف في أقصى الجانب المقابل لمسرحية «فاوست» التي كتبها جوته، رغم أن هذه المسرحية بدورها ذات طبيعة ملحمية. وقد كتب جوتة أعماله في المقال الأول لتكون مادة للقراء واعادة المطالعة، ومسرحياته أعمال أدبية، وقد كان شاعراً عظيماً، ولم يكن يعنيه كثيراً أن تعرض «فاوست» على خشبة المسرح من عدمه، ولم يحلم قط بأن يتناولها بالتغيير لتناسب تفضيلات ممثل ممتاز. وسيكون من قبيل المبالغة ان نصف مسرحيات بريخت بأنها مجرد نصوص قصد بها أن تدب الحياة في عروقها على يد مخرج عظيم ـ وذلك ما لم نصف تواً ان بريخت هو المخرج المشار اليه.

لم يكن موقف بريخت من التاريخ موقفاً منهاجياً، وتلك مسرحيته «التاريخية» الوحيدة ويبدو أنه في

البداية اتجه الى التاريخ بحثاً عن قصة، عن مرتكزات محدودة، وفي النهاية وبعد ان «اصر» لافون على تأدية دور جاليليو العجوز بوصفه «مجرماً» عزف بريخت المزيد من الانغام على «جريمة» بطله ـ الضد و «خيانته» التي لا تغتفر. وقد كان بريخت على وعي تام بهذا التغير وكتب يقول:

«كان المشهد الأخير مختلفا في الصياغة الأولى.. وقد مكّنه اعترافه علنا بخطئه من القيام بابداع حاسم. كان رجلاً حكيماً. أما في صياغة كاليفورنيا فانه يقاطع المديح الذي يكيله له تلميذه، وليبرهن له على ان الاعتراف بالخطأ علنا كان جريمة ولا يوازيه عمل أياً كانت أهميته. واذا كان الأمر يعني أحدا فان هذا هو بالمثل تقدير كاتب المسرحية» (٣).

في ملاحظات بريخت ـ الموسومة ب «بناء دور ـ جاليليو لافتون» والتي كتبت لتنشر. لا لمجرد التوجيه ـ يشار الى لافتون دائماً بالحرف (ل) لكن بريخت يشار اليه على الدوام تقريباً بكلمة Stucke-schreiber الالمانية التي لا تعني «كاتب المسرحية». ويشير ذلك الى اقتدار وسلطة «كاتب المسرحيات» «أو بصورة حرفية وأكثر اتفاقاً مع الواقع المنتقص من القدر لهذا الاصطلاح الغريب «كاتب القطع الادبية» او «كاتب القطعة» ورنين هذه الكلمة يتعارض تماماً مع كل المفاهيم الرومانسية للشعراء الملهمين.

هل كان بريخت الى جانب ذلك او حتى في المقام الأول مفكراً؟ لم يكن من عادته ترك وجهات نظره لتكون موضعاً للتخمين والحدس، فقد كان ينظر الى نفسه، الى حد ما، باعتباره معلماً، وكان يطرح الدروس بوضوح في مسرحياته. وفي هذه الحالة كان يتناول ذهناً عملاقاً، وقد عقد العزم على اظهار مدى كمال عمل هذا الذهن الكامل، اذ يتصدى للحكم على صاحبه (٣١). فضلا عن ذلك فإن معظم النقاد يوافقون على أن «هذه المسرحية واحدة من أفضل مسرحيات بريخت، وربما أعظمها» (٣٢).

لا محل للشك في أن قصد كاتب المسرحية هو أن يقدم تحليلاً لامعاً يظهر القوة الذهنية السامقة لذلك العالم العظيم. لكن الافكار صبيانية، وتتدنى عن ان توضع موضع المقارنة مع تألق أويديريه، الذي أبدعه جان بول سارتر في مسرحية «الأيدي القذرة» وما يقدمه بريخت هو على أفضل تقدير نص يسمح لممثل عظيم بأداء مشهد جيد، فاذا كان التمثيل جيداً بما فيه الكفاية والعرض مؤثراً بما يكفي، فاننا قد لا نتأمل الأفكار عن كثب.

كان حرياً بالتقليد الدرامي الذي أهمله بريخت متعمداً ان يجبره على ان يضع في مواجهة تحليل جاليليو أفكاراً تتصارع معه، ولكن ذلك من منظور بريخت، ما كان يمكن الا ان يثير الخلط بشأن القضية التي يطرحها، فهو يحتاج الى شخصية مغايرة ليحول دون تحول حديث جاليليو الى مجرد مناجاة للنفس، لكن اندريا يتعرض لزعزعة الثقة به، لا عن طريق الجدال الذكي وانما بطريقة مسرحية تماما، من خلال المخرج بأن يقال له ان يلعب دور شيلر «وأن يبدو مثاليا على نحو عبثي. وكان جديراً بكاتب مسرحي يستلهم تقاليد اسخيلوس، سوفوكليس ويوربيديس أن يجعل شخصية أخرى تشير الى ان

زعم جاليليو بأن العلماء ينبغي أن يستخدموا معرفتهم «لا لشيء الا لتحقيق رفاهية الانسانية» يتضمن معيارا هو أبعد ما يكون عن البساطة والوضوح، في مجال التطبيق، فقد يتصادم اولئك الذين يتصفون بالصدق في إخلاصهم للانسانية.

وبالمقارنة بنزعة جاليليو الاخلاقية غير العملية ـ «الهدف الوحيد للعلم هو تخفيف وقر الوجود الانساني» ـ فان شخصية الماركيزبوزا التي أبدعها شيللر تبدو مراوغة ومركبة. وقد جافى الصواب بريخت في افتراضه أن رفضه للتوحد مع الشخوص وتطهير الانفعالات سيجبرنا على التفكير، على حين أن كتّاب الدراما السابقين لم يفعلوا الا تغذية عواطفنا. فمسرحية «انتيجونا» تقودنا الى التفكير في العصيان المدني، ومسرحية «اوديب ملكاً» تحرك الشكوك حول العدالة والتأملات في الذنب والمسئولية. لقد جعل يوربيديس الناس يضعون موضع التساؤل يقينهم وأعرافهم التي يسلمون بها ويقبلونها، برتولد بريخت يقدم عرضاً رائعاً يؤدّيه ممثلون مبدعون وتصاحبه أغان جيدة، والعديد من المؤثرات المثيرة للاهتمام، لكنه يعتمد على عدم تفكيرنا في الافكار التي تقدم لنا.

من المؤكد أن من أعظم الحقائق المتعلقة بالعلم التي لا بد أن أعظم علماء الطبيعيات في كل العصور كان يدركها أو كان من الممكن تذكيره بها، أن المنظر لا يستطيع ان يعرف مقدماً الكيفية التي ستؤثرها بها أفكاره في «وقر الوجود الانساني» كما أن بريخت لم يبد اكتراثا بالحقيقة القائلة بأن علماء الطبيعيات الذين عكفوا على العمل في القنبلة الذرية ربما كان دافعهم الى ذلك متمثلاً في رغبتهم في إيقاف هتلر قبل امتلاكه لمثل هذه القنبلة، وأنهم ــ شأن تشرشل عند هوخهوث ـ ربما كانوا مخلصين «لرفاه الانسانية».

إن المفهوم القائل بأن جاليليو قد أهدر فرصة نادرة لإثارة حالات هائلة من الجيشان الاجتماعي وأنه كان خائناً لهذا السبب، هو مفهوم خيالي تماماً، كما أن أحكامه الأخلاقية الواردة في المسرحية تفتقر الى التفكير العميق. ومن منظور بريخت لم تكن هناك أهمية لحقيقة ان جاليليو الحقيقي كان أكثر جاذبية بما لا يقاس من الشخصية التي تظهر في المسرحية (٣٣)، ولم يكن اكتراثه بالتسجيل التاريخي يفوق كثيراً اهتمامه بكتابة التراجيديا أو الانصياع للخيارات التراجيدية، مسرحه الملحمي يخالف التقليد القائم على عرض جانبين مركبين. وحينما اصر على انه حاول جعل الانـاس يفكرون، فانه لم يكشف الا عن أنه لم يكن يعرف ما يعنيه التفكير.

من المفارقات العميقة في هذه الحالة ما أشرنا إليه قبلاً، عند مقارنتنا بين بريخت وسارتر، فبريخت تبسيطي وبعيد عن الصقل الى أقصى حد، وذلك على أمل الوصول الى الجماهير، ولكن سارتر وان كان يبالغ في صقل أعماله يصل جمهوراً أوسع نطاقاً بما لا مجال لمقارنته. وها هو ما يفعله هوخهوث، الذي يفكر بمنطق الصراعات التراجيدية التقليدية. ولم يقدر قط لبريخت ان يفلح كثيراً في اجتذاب أولئك الذين وجه نداءه اليهم، وأولئك الذين يشيدون به ويقدرون افتقاره المقصود الى الصقل هم

بالاساس المثقفون الليبراليون الذين لا يتأثرون بدعايته.

ومما لا يقل عن ذلك في مجال المفارقة المقارنة بين بريخت وبين بطل الضد الذي قدمه لنا. فبعد ثلاثة أشهر على وجه الدقة من بدء عرض مسرحية «جاليليو» في بيفرلي هيلز اضطر بريخت الى المثول أمام لجنة النشاط المعادي لاميركا التابعة لمجلس النواب في واشنطن، فنفى تعاطفه مع الشيوعيين وكذلك حقائق اخرى واضحة، واكتسب توصية «من رئيس اللجنة لأنه كان شاهداً نموذجياً. ولسنا ندري ان كان قد تذكر كلمات جاليليو حيث يقول: كان من الممكن ان يثير التحدي الذي يطرحه رجل واحد اضطرابات هائلة» (٣٤) ونحن نعلم ان جاليليو، حتى في مسرحية بريخت قد عرضت أمامه أدوات التعذيب وكذلك فإن بريخت قد عاد الى اوروبا في نوفمبر ١٩٤٧ قبل ان تعرض «جاليليو» في نيويورك مع اضطلاع لافتون بدور البطولة، وأنه قد وصل الى حل وسط مع النزعة الستالينية لقاء مسرح في برلين الشرقية، ولكنه حصل على جواز سفر نمساوي وأجري ترتيب سمح له بمقتضاه بأن يودع دخله في مصرف سويسري. وقد شغل معظم برامج ذلك المسرح فقدم عروضا مذهلة لمسرحياته «مع تقديم مسرحية سوفياتية او صينية شيوعية بين الفينة والاخرى، وكذلك عمل حزبي محلي بين الوقت والاخر». (٣٥) وخلال الشهور الاخيرة من حياته عاد الى بطله السيء الطالع باهتمام اكبر وأشد قسوة من ذي قبل: «لقد اشترى راحته.. بأداء خدمات هي الى السخرة أقرب، هكذا اتجر بذهنه كما تتجر البغي بعرضها (من هنا فان استخدامه لمقتطفات كنسية هو تجديف محض. وتحليله لذاته لا ينبغي بحال ان يسيء الممثل استخدامه ليجعل الجمهور يتعاطف مع البطل من خلال اللوم الذي يوجهه الى ذاته، فهو لا يوضح شيئاً الا كون ذهنه في قمة نضجه بغض النظر عما يواجه هذا الذهن، وملاحظة اندريا سارتي الاخيرة (ليس بمقدوري تصور أن تحليلك القاتل سيظل الكلمة الأخيرة) لا تعيد طرح وجهة نظر كاتب المسرحية بالنسبة لجاليليو بحال، وانما تطرح فحسب وجهة تظهر اندريا سارتي. فالكاتب لا يرغب في أن تكون له الكلمة الاخيرة...» (٣٦).

يتذكر المرء قول جاليليو لاندريا انه يحيا في خوف دائم، من ان كتابه قد يقع في أيد لا يفترض ان تصل اليه ويقرأ في الخارج. من المؤكد أن الجملة الاخيرة من مقتطفنا الاخير ملتبسة وغامضة. فتفسير الكاتب لمسرحيته ليس قاطعاً ومحدداً، ومن الناحية النفسية فانه يثير الاهتمام أكثر من بطل ـ الضد الذي يقدمه ثم أنه أشد تعذراً من حيث إمكانية سبرغوره، واني لأدرك أن بريخت كان يعرف حق المعرفة ما هو عاكف عليه، وكان يود أن يدرك الناس أن ذهنه سليم وفي قمة نضجه، ولكنه لا يرغب في ان يثير تعاطف الجمهور عن طريق لوم الذات. كما انه، فيما يبدو لم يلم ذاته، ومنذ شبابه كان فرانسوا فيو أحد الشعراء الذين يؤثرهم، وقد استمتع تماما بأن يكون محتالاً (٣٧).

غير ان اهتمامنا لا يدور حول الرجل، وإنما حول مسرحيته، ومن ورائها حول التراجيديا. ومسرح بريخت على صورة يعتمد بها ضد تقاليد التراجيديا، وعلى نحو يفوق ما تكشف عنه للوهلة الأولى

نزعته المعـادية لأرسطو، التي تمسك بها بشدة. في مسرحية «دائرة الطباشير القـوقازية» يضع الاشرار أقنعة على وجوههم بعكس الاخيار. وفي «الأم شجاعة» يـواصل بريخت اجهاد نفسه لمنع الجمهور من التعاطف مع البطلة. ، وفي «جاليليو» يصل الى حد الإدانـة التبسيطية، السطحية، والاخلاقية لرجل يميل الجمهور الى الاعجاب به، حتى في العرض الذي يقدمه بريخت.

من السهل تجاهل مدى التجديد في هذا كله. فقد جعل اسخيلوس أبناء أثينا يكون من أجل الفرس الذين دمروا أثينا ذاتها، وجعل يوربيديس رجال أثينا يشعـرون بمعاناة ميديا وقد تعرضت للهجران، وفيدرا وقد هـوت في قبضة العاطفة، وشكسبير يرغمنـا على التعاطف مع كوريولانـوس. اما بريخت فينطلق عامداً ضد هذا التقليد الذي درجت عليه الإنسانيـة بكامله. فهو يرفض ذكر ما يمكن ان يقال لصالح جاليليو رغم انه يعرفه حق المعرفة، وبدلاً من ذلك فانه يطلب من الجمهور الكف عن ضروب تعاطفه الانسـانية، وكذلك ـ وان الم يقـر بريخت بذلك ــ التخلي عن عقله النقدي، ويدعـو مشاهدي مسرحه الى ان يصبحوا أطفالاً، يستمعون الى أقصوصة ويتقبلون درساً أخلاقياً.

إن مسرح بريخت هو مسرح ضـد ـ أرسطي وأفلاطوني، وبريخت لا يقبل بالطبع لاهـوت افلاطون ولا ميتافيزيقاه، لكنه يؤمن بما أسميته «الشمولية الخيرة» (٣٨) شأن أفلاطون. وكان كذلك يوافق على أن الحكام ينبغي ان «يسمح لهم بالكذب من أجل الصالح العام» وأن الشعراء بدلاً من ابراز مشاعرهم وتصوراتهم ينبغي ان يسـاعدوا في تنفيذ السياسـة العامة. وشأن افـلاطون عارض نوعيـة الشعر التي «تغذي العواطف وترويها» وفضّل النمط الملحمي على التراجيديا.

وعلى العكس من أفلاطـون، فان بريخت لم يكن يعتقد ان كتاب المسرح ينبغـي أن يجلبوا الى خشبته اناساً «اخياراً من كل الوجوه فحسب» فقد كانت اهـدافه إجمالاً سلبية أكثر منها بناءة. ولم يكن ما قاده الى الشمولية اعجاب بـدولة قائمة، وانما بالاحرى اشمئزاز بالغ من جمهـورية «فيمار» والامبراطورية الالمانية التي سبقتهـا. وحينما وصل الحزب النازي الى السلطـة في المانيا لم يتجه الى الاتحاد السـوفياتي، وانما الى الولايات المتحدة، وعاد الى برلين الشرقية بعد حصـوله على جواز السفر النمساوي ذاك ـ بعد أن خذله الغرب . كانت أهدافه السياسية ككاتب مسرحي هي الهجوم على النظام القائم، ومحاربة قيم البورجوازيـة وأبطالها وما تتعاطف معه، وأن يكـون بعيداً عن العاطفية تمامـاً، وربما كان هذا العنصر الاخير هو مصدر جاذبيته في الجانب الاعظم منها.

كان عداء بريخت للعاطفية في عهده شيئـاً مجدداً للقوى، وعلى الرغم من أنه لم يكن شيئاً غير مألوف في المانيا خلال العشرينيات، فان بريخت تملك ناصية تلك النغمة، ولكن في ضوء ايمانه بالمادية التاريخية فانه من قبيل المفارقة أنه التصق بفترة زمنية محددة ـ هي تقريبا فترة جمهورية فيمار ـ وأن نغمته ورؤيته قد تجاوزتها أحداث تاريخية بمثل هذه السرعة البالغة، فبينما تطور العداء للعاطفية ليغدو معاداة للانسانية واختلف بانتصاراته المدوية في صورة جرائم ستالين وهتلر، كان بريخت لا يزال يتوقع من الجمهور ان

يصدم مبتهجا لدى مشاهدة مسرحياته .

بمقدور المرء بعد اوشفيتز ان يقرأ «دون كارلـوس» مجددا ويعجب برقة شيللر الانسانية وان لم يكن ذلك بحماس العهد الـذي انتهى في ١٩١٤ . ولم تظل تراجيـديات شكسبير والتراجيـديات الاغـريقية محتفظة بقوتها فحسب وانما افصحت عن ألوان من الجمال تبدّت لنا فيها لم تتبينها القرون الغابرة، ولكن بعد ستالين وهتلـر فان «جاليليو» بـريخت لم تحتفظ بحيويتها على نحو مـا هو الامر بالنسبـة لـ «الايدي القذرة» لسارتر و«النائب» لهوخهوث .

يتـدنى شعر بـريخت في التأثير والموهبـة والتألق الى حد كبير عـن أفضل القصائد التي نشرهـا اريخ كاستنر . . . . . . E. Kastner قبل عام ١٩٣٣ (٣٩)، وذلك على الـرغم من ان كاستنر كان مثـالياً وعاطفياً في الغالب، وان عـدمية بريخت قد تبدو اكثر وضوحـاً وتشدداً . ومع ذلك فان بريخت لم يكن نسخة من rkd، وعندمـا كان عدميـاً توقع ان يلقاه الناس بـالتصفيق لاساءته السلـوك، وحينها غدا اخلاقيا توقع التصفيق لالتـزامه بالصواب . وقد تميز بموهبـة عظيمة في استغلال اتجاهين متناقضين في عصره، لكنه كـان يفتقر الى العبقـرية الضرورية لـدفعهما الى استبصارات جديـدة . ولا يحتاج الشـاعر الغنائي الى أن يكون مفكراً، غير أنه في حالة الكاتب المسرحي الجاد فانه نقص هائل ان يتصف بأنه «ما إن يفكر حتى يستحيل طفلاً» (٤٠) .

(٦٥) التراجيديا في مواجهة التاريخ «اعترافات نات تيرنر»

لا أهمية لمفارقة مسرحيـة للتاريخ من عدمه، وهنـاك دائماً افتراض ان ذلك سيحدث . كما أنـه ليس بالامر الحيوي ما اذا كانت تجعل الرجال والنساء الـذين كانوا على قيد الحياة بالفعل اكثر او أقل جاذبية مما هم عليه . ومن وجهة نظر علم الجمال فان «المسرحية هي الشيء المهم» اذا كانت تحقق نجاحاً وكيف تـؤثر فينـا وكيف تحتفظ بحيويتهـا . لكن البعـد الفني ليس قابـلاً للفصل تمامـاً عن البعدين التـاريخي والفلسفي . واستجابة اولئك الـذين لا يفهمون مسرحية بعينها ـ عند أكثر المستويـات فجاجة بسبب عدم معـرفتهم باللغـة التي تؤدى بها تقل بها لا يقـاس بأهميتها عن استجـابة أولئك الـذين يفهمونها، وهناك مستويات لا حصر لها للفهم . وبعض المعرفة التاريخية يعد أمراً لا غنىً عنه، وربما يساعد المزيد منها في تحقيق فهم أفضل، ويمكن أن تكون المنـاقشات التي تجري حول مسرحية ما وتتجـاهل بعدها الفلسفي مناقشات فجة ويغيب عنها مغزى المسرحية .

وتتطبق هذه الاعتبارات بالضبـط على الروايات . لقد عالج كتاب «فن الشعـر» لأرسطو التراجيديا بالاساس، لكنـه تناول الى حد ما الملحمة . كـذلك ركزت محاولتنا للوصول الى فن جـديد للشعر عن التراجيديا وان كنـا قد خصصنا فصلاً للالياذة، وخـاطرنا بطرح بعض الملاحظات عن الـرواية . لكنه ينبغي ان يكون واضحاً ان المنهاج في معالجة الأدب الذي طورناه في هذه الصفحات يمكن عن طواعية أن يطبق على الرواية وعلى الاعمال المنتمية الى قرننا هذا شأن التراجيديا الاغريقية .

ولعل في نموذج واحد الكفاية، وهو رواية وليام ستايرون W. Styron الموسومة بـ «اعترافات نات تيرنر» (الصادرة في ١٩٦٧). وفي هذه الرواية، نجد نات تيرنر لا يعرف له أباً، إذ رباه سيد رحيم من البيض، وعلمه القراءة والكتابة، إنه تطهري النزعة، يلقى حتفه وما لمس امرأه، وتعصبه وجريمة القتل الوحيدة التي يقترفها بيده مردهما الى حد كبير الكف الجنسي الذي يعيش في ظله، ويعيش خياله الديني متغذياً على «العهد القديم»، وبصفة خاصة الحروب التي خاض غمارها يوشع بن نون وداود بن سليمان، وقد وصفت انتفاضة العبيد التي قادها مراراً بأنها الانتفاضة الوحيد المتطاولة والمتماسكة في أمريكا الشمالية. ولكن بمقتضى «اعترافات نات تيرنر» (١٨٣١) ـ وهي الوثيقة التي بنيت الرواية على أساسها (٤١) نجد أن والديه هما اللذان علماه القراءة والكتابة (ص ١٤٧ من الوثيقة) ولم يظهر اهتماماً خاصاً كائناً ما كان. ولكنه كان متمسكاً بالعهد الجديد، ويعتقد أن «كثيراً من الاولين يصيرون اخرين، ومن الاخرين يصيرون أولين» وهنا سأله المحامي الذي كان يدون اعترافاته: الا تجد نفسك مخطئاً الان؟ «فرد نات تيرنر قائلاً: «ألم يصلب المسيح؟» (ص١٣٨) كذلك فان المحامي «سأله فيما يتعلق بحدوث انتفاضة في كار ولينا الشمالية في الوقت ذاته على وجه التقريب» لكن نات تيرنر نفى أي علم بهذا، ورد قائلاً «الا تستطيع التفكير في الافكار ذاتها، وقد تدفع تجليات غريبة حول هذا الوقت في السماء اخرين اضافة لي للقيام بهذه المهمة «ص ١٤٦». وقد أشار المؤرخون، متجاوزين «الاعترافات» الاصلية كذلك الى أدلة تؤكد أن نات تيرنر الحقيقي كان متزوجاً من امرأة شاركته العبودية، وأنه كانت هناك انتفاضات عديدة.

وعلى الصعيد الجمالي، فان كل هذه المفارقات للتاريخ قد تبدو لا أهمية لها، لكن ستايرون يظهر دأباً معينا على إزاحة الحقائق جانباً وإحلال قوالب لا تتصف بالابتذال فحسب الى حد ما، وانما تتيح لنا فرصة الإطلال على البعد الفلسفي للرواية.

والمؤلف نفسه يشدد على أهمية هذا البعد حينما يقول في بداية عمله: «ربما يود القارىء ان يستمد حكمة اخلاقية من هذه الرواية، لكن قصدي كان اعادة خلق رجل وعصره وطرح عمل هو تأمل في التاريخ اكثر مما هو «رواية تاريخية بالمعنى التقليدي».

و«ملاحظة المؤلف» تلك توصينا بالاهتمام بالمعايير التي ينبغي الحكم على الرواية بمقتضاها. واعادة خلق مناخ العبودية هو أمر مؤثر، ويساعد على تفسير النجاح الهائل الذي لقيه هذا الكتاب في صفوف معظم النقاد والقراء، وكذلك الحال بالنسبة للحقيقة القائلة بأن ستايرون يتناول مشكلات تشغل أذهان القراء الجادين، لقد اختار موضوعاً عظيماً، لكنه لم ينصفه بحال. وشخصيته المحورية غير مقنعة على الاطلاق، والحكمة الاخلاقية للكتاب لا تتحمل التفكير فيها.

إن قرار المؤلف بعدم استخدام القص بضمير المتكلم في لهجة الزنوج أمر مفهوم بما فيه الكفاية ولا يخلق أي مشكلة كبرى. ونحن لا ننظر بدهشة الى الانجليزية المعاصرة في ترجمات «يوميات في الجحيم»

لدستويفسكي او «قناع أبولو» لماري رينو. ولكن بينما يبدو ممثل رينو الـذي يؤدي دور شخصية تعود الى القرن الرابع قبل الميلاد صادقاً، ويرغمنا دستويفسكي على الانغماس في الوعي الشقي للرجل الساقط في الجحيم، فان تيار وعي نات تيرنز يظل غير قابل للتصديق تماماً. وطريقة التفكير بأسرها بعيدة عن الاصالة شأن اختيار الكلمات وتركيبها.

«الان اجبرتني مثل هذه الحادثة بالطريق في هذا الصباح المترع بالنذر، منظورا اليها من خلال منشور ذهني الذي أرقته الرؤى بالفعل، على أن أدرك بحدة لم أعرفها من قبل ان الناس من ذوي الجلود السود عبيدا كانوا او احرارا، اقنانا او مطلقي السراح لن يجدوا الحرية الحقيقية ابدا، ابدا، طالما أن أناسا من نوعية مور يقطنون على أرض الرب». (ص ٢٩٨ من الرواية).

وعلى عكس فوكنر الـذي أبدع في روايته «الضياء في أغسطس» بعض الصور التي لا تفارق الذهن للتعصب الديني، فإن ستايرون يواصل احلال تأملاته ـ وغالباً في اطار صياغات مبتذلة ـ محل تجربة الزنجي الشاب المتعصب في الحياة. وبدلاً من ان تسيطر عليه شخصية بطله فانه جعل نات تيرنر المسكين يتلاءم معه. وليس بوسعنا التأكد من أيهما يتحدث حينما يعلن نات:

«سأقول هذا القول الـذي لن يكون بمقدورك دونه أن تفهم الجنون المحوري لوجود الزنجي: إضرب الزنجي، جوّعه، اتركه يتمرغ في فضلاته يكن ملك يمينك طوال العمر، روعه بايماءه خفية قوامها الاحسان، داعبه بفكرة الامل، وعندئذ سيرغب في احتزاز عنقك» (ص ٦٩ من الرواية).

من الممكن قراءة الكتاب كله باعتباره تجلياً لهذا الزعم المحوري، وكل من يميل الى مثل هذه الافكار سيجد هذا هو الحكمة الاخلاقية للرواية.

لقد قال المحامي الـذي دون «اعترافات» نات صراحة ان القراءة والكتابة «تعلمها على يد والديه» أي دافع كان يمكن أن يدعوه الى التوقف عند هذه النقطة ما لم تكن حقيقة؟ وللروائي بالطبع الحق، كل الحق في ان يفارق البراهين الوثائقية. ولكن علينا ان نتساءل لماذا تلقى نات تيرنز ستايرون التعليم على يد سيد محسن، ولماذا لم يكن يعرف له أباً، ولماذا كانت امه امرأة أمية، ولماذا لم يجد العهد الجديد أذنا صاغية عنده، ولماذا اجتذبته اشد اقاصيص العهد القديم وحشية دون غيرها. إن هذه المفارقات للادلة الوثائقية لا تبدو من متطلبات الفن، وانما هي فيما يبدو تشير الى حكمة اخلاقية جنباً الى جنب مع محاولة نات قتل سيده الرحيم قبل أي شخص آخر، ذلك السيد الذي «روعه بايماءة خفية قوامها الاحسان» اما الشخص الوحيد الذي يفلح نات في قتله بنفسه فهو فتاة بيضاء يفترض ستايرون انها روعت نات بإحسانها، بحيث استجاب بأحلامه التي تدور حول اغتصابها، ولما عجز عن ارضاء رغبته ثأر لنفسه بقتلها.

تنبع الصياغات العاطفية المبتذلة التي يختتم الكتاب بها من هوليود، فالمحامي الابيض يتحدى اللوائح بأن يجلب الكتاب المقدس الى نات قبل لحظات من شنقه. وفي الصفحة الاخيرة نسمع:

«لسوف يحب أحدنـا الاخر» ويندم نات على قتله للفتاة، فقـد «أوشك على أن ينسى اسمه» وهو يهتف بالسيد المسيح ضارعاً: «أوه كم هي مشرقة وجميلة نجمة الصبح» . إنتهت.

إن الرق يقـدم، بالطبع، بـاعتباره شراً عظيماً، ويجري استنكـار تفريق عـائلات الزنـوج من خلال صفقات بيع العبيد. ويتم استكشاف تأثيرات الرق بحساسية بالغة والشخصيات البيضاء مقنعة غالباً. لكن كل من يتخذ مـوقفاً متحامـلاً من الزنـوج بمقدوره قراءة هـذه الرواية من البـداية الى النهايـة فلا يتزعزع موقفه ولا يستشعر حاجة الى اعادة تمحيص هذا الموقف.

لم ينظر كبـار نقادنـا الى هذه الـرواية في ضـوء هذا الطـرح، فأسرفوا في الاشادة بها، ذلـك ان عدم التمييز بوضـوح بين الابعاد الفنية والتاريخية والفلسفية يجعل من العسير تملك نـاصية البعد الفلسفي، ويميل المرء الى افتراض ان المؤلف يشاركه رؤيته ولا يتم طرح السؤال الـذي يدور حول ما هو موجود في الكتاب حتماً.

ان المنظور الـذي يتبناه بحثنـا يشير الى أن نقدنـا للبعد الفلسفي لهذه الـرواية يمكن المضي بـه خطوة أبعد. فقد رأينا مدى عمق اختلاف الـروايات عن التراجيديات (المبحث ١٨ من هذا الكتاب) ورغم ذلك فانه من الجدير مـلاحظة ذلك المدى الذي يذهب اليه ستايرون في عدم خلق شخصيـة تراجيدية من نات تيرنر، وفي عـدم النظر الى موقفه بـاعتباره موقفا تراجيـديا. وطالما أن ستايـرون قد حاول أن يقدم لنا «تأملاً تاريخيـاً» فقد كان حرياً به أن يشير الى الطبيعة اليائسـة لورطة نات تيرنر. فكيف يمكن لعبد متعلم ان يقوم بتعريض نفسه لذنب عظيم أيا كان ما يقوم به أو يمتنع عن القيام به؟ يقيناً ان الامر لم يكن امر تأثر بالغ بسفر يوشع. واذا شعر مثل هذا الرجل بشعور قوي من المسئولية حيال إخوته فماذا كان عليه ان يفعل؟.

وبـدلاً من ذلك فإن «الجنون المحـوري لوجـود الزنجي» يفترض أنـه يدور حـول انك اذا أعطيت للزنجي بـوصة تسامح او مـددت له اصبعاً لمسـاعدتـه فإنه «سيرغب في احتزاز عنقك» ويبـدو مغزى القصة متمثلاً في أن الزنوج إضافة الى مثالبهم الاخرى هم قوم منحرفون على نحو لا سبيل الى انكاره. وعلى الرغـم من ان القص يتم بصيغة ضمير المتكلم فـان القارىء لا يضطـر الى ان يسائل نفسـه: ترى ماذا كنت اصنع لو أنني كنت مكان نات تيرنر؟.

إن التراجيديـا تدفع النـاس الى التوحد مع هـذه الشخصية حينـا ومع تلك حينا اخـر، والى النظر، للموقف ذاته من زوايـا مختلفة والتفكير في مزايا كل منها. وفي غمار هذه العمليـة فان ضروب تعاطفنا الانساني يتسع نطاقها وتمتد الى شخصيات مـا كان يحتمل ان نتعاطف معها. ويتم المضي بنا الى أن نضع موضـع التشكك ما نعتبره أمـراً مسلماً به في الحيـاة العاديـة، فنغدو اكثر انتقـادا وأشد تشككـا وأعظم انسانية.

لا ينبني على ذلك ان الشـاعر التراجيدي يتعـاطف دائماً وبصورة متعـادلة مع كل وجهـات النظر،

فالمفهوم القائل بأن التراجيديا تمثل دائماً اصطدامات بين شخصيتين مبررتين بالقدر ذاته، هو مفهوم لا يمكن الدفاع عنه، حيث كان اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس عادة ما ينحازون الى جانب بعينه، دون الاشارة الى ان هذا الجانب على صواب دائماً، وان الجانب الاخر على الباطل ابداً فاكثر خيارات الحياة اهمية لا تجري على هذا المثال، كما انها لا تتراوح بين الرمادي والرمادي، فعالم التراجيديا ليس عالما كئيباً قاتماً.

وبوسع الروائي ان يحذو حذو الشاعر التراجيدي، او بمقدوره ان يستحضر حشداً اعظم من الشخصيات ويحاول جعلنا نرى العالم من وجهات نظر أكثر اختلافاً مما هو ممكن في اي مسرحية، او باستطاعته ان يختار شخصية واحدة ويحدثنا بتاريخها في صوت أحادي وايا كان الخيار الذي يؤثره الروائي او الكاتب المسرحي فانه لا يتوقع من اي منهما ان يضع نفسه موضع اولئك الذين يستحضرهم أمامنا.

ان اخفاق ستايرون في جعل بطله يغدو شخصية مقنعة لا يبرهن بالتأكيد على ان البيض عاجزون عن تلبس ارواح السود، فالنص الروائي العظيم يقفز فوق حواجز اللون، الدين، القومية، الزمان، والجنس.

لقد لخص اسقف الماني بروتستانتي، في معرض هجوم عنيف شنه على مسرحية «النائب»، بعض الملاحظات التي دونها مارتن لوثر متعجلاً قبل يومين من موته، حيث يقول: «لا يستطيع المرء فهم أناشيد فرجيل الرعوية ما لم يكن قد أمضى في الرعي خمس سنوات... وما من احد بمقدوره فهم الكتاب المقدس على النحو الصحيح ما لم يكن قد حكم جماعات البشر قرنا من الزمان جنباً الى جنب مع المسيح والانبياء والرسل» وأضاف الاسقف إن شيئاً كهذا ينطبق على بيوس الثاني عشر: «ما قام به هذا البابا وما لم يقم، ما شعر به وما لم يشعر... لا يستطيع احد ان يصدر احكاماً حول ذلك حقاً ما لم يكن قد تحمل مسئوليات مماثلة لفترة طويلة بما فيه الكفاية» ربما يستطيع ذلك اسقف بروتستانتي أما «مؤلف شاب» لم يتحمل مسئوليات مماثلة قط فليس بوسعه ذلك (٤٢).

لو أن هذا كان صحيحاً إذن لحظر معظم ما كتب في التاريخ وفي الدراما والرواية ولألقي به جانباً ـ وذلك بالتأكيد ثمن باهظ حتى وان دفع من اجل التأكد من انه من الان فصاعداً سيتوقف رجال الدين الذين لم يحكموا جماعات البشر جنباً الى جنب مع المسيح والرسل قرناً من الزمان عن تفسير الكتاب المقدس.

كان هوخهوث قادراً على إبداع راهب من الجزويت لقي حتفه في أوشفيتز وكذلك طبيب لقي الالاف حتفهم على يده. وقد وجد سوفوكليس ابياتاً يقولها كريون وانتيجونا ولم يتوقف اسخيلوس عند «فهم» غمغمة كليتمنسترا للجوقة بعد قتلها اجاممنون وانما كتب هذه الغمغمة:

ليس لكم أن تتحدثوا عن مثل هذا المشهد

من خلالنا هوى.
على يدنا لقي حتفه، ولسوف نوسّده التراب.
لن تنهمر دموع في هذه الدار حزناً عليه.
لا بد انها ايفيجينيا
إبنته، فمن غيرها
ستحيي أباها بغدير دائم
ومركب من دموع
لتضم ذراعيها حوله وتقبله. (٤٣)

على الدوام كان الاقتضاب المتشامخ الذي يغامر بأن يعهد بموضوعات شاسعة الامتداد الى كلمات قلائل نادراً، ويتعارض مع الميل الفطري لعصرنا الثرثار. ولا يثق معاصرونا مثل بريخت - وشأن يوربيديس قديماً - بمحاولات التشامخ. فما يبدو عظيماً ومتشامخاً نادراً ما يتحمل التمحيص عن قرب، فتبدو الكلمات رخيصة. وربما تخفي بضع كلمات متشامخة العديد من الدوافع الوضيعة. وقد حاول يوربيديس اظهار هذا، فأطنب في الحديث في غمار هذه المحاولة.

تتميز القدرة على إنصاف الموضوعات العظيمة بالندرة، من هنا فان معظم كتاب المسرح يتجنبون مثل هذه الموضوعات. ولم يسعَ شكسبير لها، وانما التقط ما هو متاح له وتجاوز موضوعاته باستمرار دون ان يحاول ذلك على ما يبدو، فقد كانت عبقريته تكمن في الوفرة لا في الاقتضاب، لكنه مراراً وتكراراً نظم سلاسل من الابيات كاللؤلؤ النضيد، بلغت من الكمال الحد الذي لم يَفُقْها معه اي شعر نظم في أي عصر من العصور. ورغم ان رؤيته كانت قاتمة فقد كان متوهجاً رغماً عن ذاته. إذ كانت اللغة تضرم نيران قلبه.

يولد الشعر من الحماس لسحر الكلمات. وفقدان مثل هذا الحماس ورفض الايمان بالكلمات والعقل أسفرا عن خوف حقيقي من العبارات التي تعلق بالذاكرة. وحتى كتاب المسرح الذين يسيطرون عادة على هذا الخوف نادراً ما يغامرون بكتابة سياق من بضعة أسطر قد يهيمن على الذاكرة ويعاودها. اذ يخافون السخرية ويسعون الى الأمن في رحاب عدد كبير من الكلمات الصغيرة. ويشير عدد متزايد من الكتاب الى أنه ما من كلمات تستطيع حمل ثقل عطائهم. فيجري السعي الى الأمن في غموض الرموز والعبث والافتقار الى التماسك. وبعد التراجع بعيداً عن الشعر يأتي التراجع عن النثر وأخيراً التراجع الى الظلام.

إن ظلمة اسخيلوس الكثيفة الحبلى بفيض من المعاني قدر لها سريعاً ان تصبح شيئًا عتيقاً، وتبعها اولاً الوضوح ثم غموض جديد يتباهى بخوائه باعتباره انعكاساً لفقدان المعنى في حياتنا - فهو كأنما يلتقط الضجر لتوصيل الضجر وكانما «الغد والغد» في «مكبث» لم يطرح هذا المعنى ذاته في عشرة

أبيات. الخواء، العدم، الاشمئزاز، هذه المعاني كلها موجودة عند شكسبير كذلك، لكنها تقدم بحيوية خلاّبة الى حد ان زَخَم شعره وإبداعه الذي لا يعرف التراجع يحرمان الخواء من انتصاره.

(٦٦) حداثة التراجيديا الاغريقية: نظرات عامة

هل ينبع فارق حاسم من أن كليتمنسترا تتبدى لنا مقبلة من عالم الاسطورة لا من رحاب التاريخ؟ وهل مما له أهميته أن التراجيديا الاغريقية قد توجهت دائماً على وجه التقريب الى الاسطورة وحتى حينما قصد يوربيديس مهاجمة التجاوزات التي أقدمت عليها أثينا في الحرب لم يضع الاثينيين على خشبة المسرح وانما الطرواديات؟ وحتى في الاستثناء الوحيد بين كل المسرحيات الاغريقية المتبقية لنا والمتمثل في مسرحية «الفرس» لاسخيلوس والتي تعالج تاريخاً قريباً ولا تضرب خمار الاسطورة على وجه موضوعها، فإنه ما من اثيني واحد يظهر على خشبة المسرح او حتى يرد ذكره بالاسم: فنحن في عاصمة فارس الاسطورية، نشاهد ملكة شرقية، هي الفاتنة أتوسا، ويسعد الشاعر بتقديم اسماء فارسية غريبة الرنين.

إن المفهوم القائل بأن المسرح «الأرسطي» قائم على الايهام وان تجديد بريخت العظيم يتمثل في تقديم ما يسميه بالتأثير التغريبي * أو Verfremdungs effekt (٤٥) V - Effekt أي تغريب الجمهور عن الحدث المعروض على خشبة المسرح لكسر الايهام وخلق مسافة نفسية، هو مفهوم لا يمكن الدفاع عنه. فقد كانت الاساطير والاقنعة والموسيقى تأثيرات تغريبية عديدة، كذلك الحال بالنسبة للجوقة في الرقصات والتمثيل والحقيقة القائلة بأن كل ادوار النساء قد أداها ممثلون من الرجال. وكان الجمهور يعرف ان الادوار جميعها يقوم بها ثلاثة من الممثلين، وان كل مسرحية هي جزء من محاولة شاعر للفوز بالجائزة الاولى. كان هذا كله جزءاً من منافسه الى حد بعيد.

يبدو بريخت، معظم الوقت، وقد افترض ان التراجيديا التقليدية تستهدف المحاكاة الايهامية. وحينما اقر بأن بعض التأثيرات التغريبية قد وجد في المسرح القديم، فقد أضاف تواً ان التأثيرات التغريبية قد وجدت في المسرح القديم وقصد بها إبعاد الحدث عن كل التدخلات وخلق الانطباع بالحتمية. اما تأثيراته فعلى العكس من ذلك فقد قصد بها «ان تزيل عن الأحداث المعرضة للتأثير الاجتماعي طابع ما هو مألوف الذي يحميها اليوم من التدخل» (٤٥). وقد رأينا أن هذا الافتراض

---

* التأثير التغريبي: جوهر نظرية التأثير التغريبي هو احلال نشاط فكري ثاقب ونقدي اساس لدى المتفرج محل المعايشة المستكينة القاصرة، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة، يبتعد، يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف، ويطل علينا كما لو كان شيئاً غريباً يثير دهشتنا. ويضرب بريخت مثلا للتغريب فيقول: «يتحقق التغريب حينما يسأل البعض: هل نظرت من قبل الى ساعتك؟ ومن يسألني هذا السؤال يعرف غالباً أنني انظر اليها عدة مرات، لكنه بسؤاله هذا ينتزع مني النظرة التي اعتدت ان القيها على ساعتي، هذه النظرة التي لم تعد تخبرني بشيء، ويشدد على ان العالم اذا ما بدأ غريباً فانه يوقظ في المتفرج الرغبة في تغييره.

(هـ. م.)

الخاص بالحتمية في التراجيديا الكلاسيكية ليس مما يمكن الدفاع عنه، وقد كان بريخت أقرب بوضوح الى الاورستية» و«الطرواديات» مما كان يدرك. ورفضه للتراجيديا التقليدية إنها يتعلق الى حد كبير بمفاهيم خاطئة عنها حاولنا ان نكشفها في هذا الكتاب.

ويتمثل احد التأثيرات التغريبية في وسيلة المسرح داخل المسرح، المألوفة لنا منذ عهد «هاملت» والتي قدم لوجي بيرانديللو Luigi Piranddilo تنويعا عليها في مسرحيته الموسومة ب «ست شخصيات تبحث عن مؤلف Six Characters in Search of an Author التي استخدمها العديد من كتاب المسرح في القرن العشرين بمن في ذلك جان جينيه Jean Genet ورولف هوخهوث في «الجنود» لكن أي مفهوم يتضمن القول بأن هذا التطور لا يساير التراجيديا ويفصح عن حساسية تتعارض مع حساسية الشعراء التراجيديين الاغريق إنها يعتمد على فهم مغلوط أساساً للتراجيديا الاغريقية يشابه فهم بريخت، فقد كانت التراجيديا بعيده كل البعد عن الإيهامية، وإغراء كليتمنسترا لأجاممنون بالسير على الاردية القرمزية هي محاولة لعرض مشهد على خشبة المسرح، وهي محاولة يقدر لها النجاح، ومدخل مسرحية «بروميثيوس» يوضح لنا كيف تعد خشبة المسرح ويخلع على ما يليه شيئاً من طابع المسرح داخل المسرح.

ولا يمكن للعين ان تخطيء هذه التأثيرات عند يوربيديس، واذا كان يفاجئنا بحداثته الى حد ما لهذا السبب، فإننا لا ينبغي ان ننسى أن ارسطو كان يعتبره أبرز الشعراء في تأليف التراجيديات. والافكار المستمدة منه او القريبة منه الى حد كبير على أية حال لا ينبغي ان تقدم باعتبارها أفكاراً لا أرسطية أولا ـ اغريقية. ولعله من قبيل التكريم له ان مسرحياته ظلت شامخة ومتماسكة الى حد أن اجيالاً متتابعة أمكنها ان تشبهه بجوته وبمسرح القرن التاسع عشر وبابسن. غير ان مداخل يوربيديس بعيدة بعد القطبين عن ابسن الذي سعت براعته الحرفية وراء أعظم انتصاراتها في الكشف عن معلومات الخلفية الضرورية لفهم العقدة، والتأثير التغريبي لمداخل يوربيديس غالباً ما يعاد دعمه، وفي بعض الاحيان يتم تجاوزه عن طريق المختتمات. هكذا فان كاستور يسألنا بالفعل في ختام مسرحية «الكترا» عن رأينا في العقدة التي أبدعها فويبوس أبوللو، ويوربيديس في مسرحيته «أيون» يمارس لعبة القط والفأر مع الجمهور، متسائلاً بين الفينة والاخرى عما إذا كان ينبغي تصديق الاسطورة العتيقة، ويختتم المسرحية بخاتمة. حيث يظهر فيها ثقل سخريته الحد الذي لا يتفق معه النقاد حتى اليوم على معناه، اللهم الا من حيث التأكيد على طابعه الساخر. ولقد سبق لي أن شددت على نقطة مختلفة، فبدلاً من ان يقوم يوربيديس بتقديم مجال للنشاط تغمس فيه العواطف، وهو ما كان قادراً عليه ببراعة تماثل براعة أي شاعر تراجيدي آخر، إن لم تفقها، نراه يواصل مداخلة التأثيرات التغريبية لجعلنا نفكر.

وكما سبق لنا أن رأينا فإن مسرحيته «الباخوسيات» التي ربما كانت أعظم مسرحياته وأكثرها ايغالاً في الطابع الديونيزوسي، بل ان فكرة الديونيزوسي بأسرها مستمدة منها حقاً الى حد كبير، تناسب

أفكـار هيجل عن التراجيـديا، كأفضل مـا يمكن لأي مسرحيـة أخـرى، كما أن معيار أرسطـو ينطبق عليها. ومع ذلك فان ديونيرزوس لا يفتتح المسرحية بمدخل يوربيديس على وجه الدقة ولكنه سرعان ما يعاود الظهور متنكراً كأحد الشخوص، فيعرض الحوادث ويمضي بخصمه بنثيوس فيتنكر الاخير، ويمضي ليرقب مشهداً سرعان ما يتورط عن غفلة فيه فيقتل.

تمثل «البـاخوسيـات» عمـلا دالاً على البراعة بصـورة لا تصدق. فـوراءهـا بخطوة واحـدة تكمن الكوميديا والفلسفة. لكن هذا يصدق بشكل ما على التراجيديا بصفة عامة.

لقد سبق لي أن شـددت على حداثـة التراجيديـا الاغريقيـة، ولكن ليس من خلال إسنـاد استقرار يتجاوز الزمن لها. وقد اكدت التنوع والاستقرار حتى الآن من النظر الى مسرحية «أوديب ملكا» سواء على نحو مـا تم قراءتها عادة أو كما قمت بتفسيرهـا كعرف ملزم. ولم يحدث قط ان تـوقف اسخيلوس وسوفـوكليس ويوربيـديس عن التجريب. وتمثل مسرحية «أوديب» تجربـة متميزة، وتجسـد مسرحية «بروميثوس» تجربـة أخرى، ونجد تجربة ثالثـة في «الباخوسيات» والامر ذاتـه ينطبق على «انتيجونا» و «التراقيات» و«السيتيس» و «أيـون» لا يبدو الأمـر كما لو أن التراجيديـا الاغريقيـة كانت شكـلاً يتميز بالحداثـة بصفة خاصـة. وإنما هي بالاحرى لقب جماعي لعـدد من المسرحيات الفائقـة الجرأة على نحو متزايد، معظمها ينتصب شامخاً بعد التجارب التي خضنا غمارها، وربما يمكن ان يقترب منها على نحو يفوق معظم ما كتب في المائتي عام الاخيرة.

إن محاكاة أحد الشعراء التراجيديين العظام الذين برزوا في أثينـا لن تكون تقليداً له، فقد كان جوهر عبقـريتهم ذاته الا يقلـدوا أسلافهم، وانما أن يصبحـوا مجددين كبـاراً. وخلال عمـر أحدهم، وهـو سوفوكليس، انطلقـوا عبر العديد من الاشكال، الى حد أن من أعقبوهم في القـرن الرابع قبل الميلاد لم يتمكنوا، فيما يبدو، من منافستهم بمثل هذه القـدرة على الابتكار، وشرعوا في العمل في إطار أشكال مستقرة، ولعله من الخير أن قرننا هذا قد أعاد الامساك بروح التجريب القلقة عندهم.

وما يجعل بريخت مثيراً للاهتمام هو أنه مختلف. وتكمن أهمية هوخهوث كذلك في أنه حاول ونجح في اجتراح شيء جـديـد. وقـد ذهبت الى القـول بـأن التراجيـديـا يمكن أن تكتب في زمـاننـا، وأن هوخهوث قـد برهن على ذلك. لكن ما يجعل مسرحيـة «النائب» فاتنة الى هذا الحد هـو أنها مختلفة عن التراجيديـا السابقـة، من خلال كـونها تراجيـديا مسرحيـة، وأيضاً عن طريـق تقديم نمط جـديد من المسرحية المختلطـة يحتل فيهـا التاريخ مكـان الكوميـديا. واذا مـا حكمنا على هـذه المسرحية بـالمعايير التقليدية، التي من الواضح أن هـوخهوث كان متأثراً بها، لوجدنـا أنها كان يمكن أن تكون أكثر كمالاً لو أن بيـوس الثاني عشر كان على شبـه أكبر بشخصية أنطونيو في مسرحيـة جوته الموسـومة بـ «تـاسو» Taso ولو أنه لم يدع ببيوس الثاني عشر ولو أن كاتبها عمد بدلاً من استخدام بابا توفي حديثاً الى إبداع احـدى الشخصيـات الخيـاليـة المتميزة في الكنيسـة. ولكن في هـذه الحالـة، فإن المسرحيـة مـا كـانت

ستجتذب اهتماماً أقل بكثير فحسب، وإنما كانت ستغدو أقل أهمية حتى من الناحية الفنية.

وعلى أية حال فقد سقط بريخت بين هذين المقعدين العاليين. لقد أراد أن يثير التفكير وينشطه، ورغب كذلك في الإقناع، وإن أمكن في التأثير في الاحداث، فأخفق في كل من هذه التوجّهات، على الرغم من ان بعض تجديداته، وكل العروض التي اخرجها تظل مثيرة للاهتمام. وكما رأينا، فقد نجح سارتر بصورة تفضل بريخت كثيراً في خلق مسرح افكار، يقدم لنا غذاء للذهن بصورة حقيقية. ووفق هوخهوث في كتابة مسرحية اقنعت اعداداً هائلة من الناس بتغيير مواقفهم من بابا لم يبعد العهد به وبعض الاحداث الكبرى في عصرنا. وفي وقت بدا فيه ان المسرح الجاد قد فقد أي تأثير واسع النطاق، أظهر كيف أن الكاتب المسرحي لا يزال يستطيع أن يكون قوة يعتمد عليها. ولربما لو بعث يوربيديس وسابقاه، لحسدوه على نجاحه.

سيكون من الخطأ ان نناقش مسرحية «الجنود» باعتبارها محاولة لإبداع تراجيديا أخرى فحسب، فهي كذلك محاولة لإعادة توجيه تفكير الناس، فيما يتعلق بقصف المدنيين، ومراكمة الضغوط من اجل سن قانون دولي، في هذا الصدد. هكذا، فانها مثال أصيل للادب الملتزم، وان لم تكلل بالفوز.

هل هذه هي موجة المستقبل؟ أم ترى أن ذلك الوصف ينطبق على الكوميديا السوداء؟ لا شك أن النوعين سيجتذبان العديد من الاعمال اللاحقة. ولكن في الفنون كما في الفلسفة يفوق ما ستفعله قلة من المجددين العظام في الاهمية ما سيقوم به عدد كبير من الناس المجرّدين من الاصالة، عبر فترة من الزمن، وما ستقوم به هذه القلة هو دائماً، وعلى نحو يبعث السرور في النفس، مما لا يمكن التنبوء به.

من ذا الذي كان بوسعه أن يتنبأ قبل أن يحدث الأمر بالفعل بأن رجالاً من اسبانيا سيحدثون ثورة في فن التصوير في القرن العشرين؟ ومن ذا الذي كان بوسعه التكهن بظهور كيركجور، نيتشه، وفيتجنشتاين؟ ومن ذا الذين كان بمقدوره أن يتوقع ان اسخيلوس سيتْلوه سوفوكليس ويوربيديس، أو أن كريستوفر مارلو سيموت في العشرينيات من عمره، وأن شكسبير سيتقاعد دون منافس أو خلف جدير به؟.

اذا كان كتاب «فن الشعر» لارسطو قد قصد به أن يكون كتاباً موجزاً لكتّاب المسرح، ليعلمهم أصول مهنتهم، فان محاولتي للوصول الى فن جديد للشعر لا تتصدى لمثل هذه الطموحات. لكن كتاب أرسطو قد علم كذلك طريقة في القراءة وإصدار الحكم، وعند هذا المستوى نلتقي. ويقينا أنه بمرور الوقت ستؤدي طرق جديدة في القراءة واصدار الاحكام إلى طرق جديدة في كتابة المسرحيات وتمثيلها.

وفي الوقت نفسه، إذا أصر الكاتب المسرحي الشاب على أن نقدم له بعض النصح، فاني لن أنصحه بأن يجرب قلمه في التراجيديا. ونظرياً ليس هناك سبب يمنع الكوميديات من أن تكون في عظمة التراجيديات، وليس الضحك على حماقات البشر بالاقل تفلسفاً. غير أنه يبدو لي أن كوميديات

شكسبير لا تتدرج في اطـار واحد مع تراجيـدياته . وليست اعمال ممثليـه ، الذين يقومـون بأدوار اناث يتنكرن في زي الرجال لخداع الممثلين الذين يؤدون أدوار الذكور ، سواء أذكوراً كانوا بالفعل أو ذكوراً تنكـروا في هيئة الانـاث ـ ليست هـذه الأعمال عادة الا فترات لهو قصيرة على خشبـة المسرح . وليست مسرحيتـا «تاجـر البندقيـة» و«العاصفـة» بـالعملين الكوميـديين الحقيقيين . وإنما هي بشائر نـوع فني جـديد ، حل إلى حـد كبير محل التراجيـديا والكـوميديـا . وكل من مسرحيتيـه «ترويلـوس» و «العين بالعين» كل بطـريقتها تراجيكوميـديا تقترب من المناسبات النـادرة التي تؤدى فيها بحيويـة ، لا تعاود ذاكرتنا على نحو ما تفعل تراجيدياته ، كما أنها أقل اقناعاً .

يخاطر الكتاب المسرحيون الذين يحاولون كتابة التراجيديات دائماً بالاقتراب من المهندسين المعماريين المعاصرين الذين يصممون مبـان قوطية الطراز . وسواء أنسخاً جيدة شيّدوا أو تنـويعات مختلفة ، فان عملهم لا يزعم لنفسـه الامتياز الحق . فالقيام بأداء شيء جـديد حقاً ومثير للاهتمام في اطـار شكل قام مثل هؤلاء الاساتذة العظام بانجاز تجارب عديدة شامخة من خلاله ، هو من الصعوبة بحيث أن النجاح في أي عدد من الاشكال الاخرى يغدو أكثر احتمالاً .

ونجـد في الكوميـديـا عـدداً أقل بكثير من الروائع . ويعـادل أرسطـو فانـس في أفضل أعماله كبـار الشعراء التراجيديين في قـوته التطهيرية . ولا تسيطر أي من كوميديـات شكسبير أو موليير أو شو على هذا الشكل الفني . والأمر كذلك بالنسبة لمسرح العبث . وهنـاك إمكانات وفيرة في الكوميديا لم يجربها أحد . ولعله سيكون مدهشاً بصورة متعاظمة أن تقدم لنا السنوات المائة المقبلة تراجيديات في مستوى عظمة أفضل ما لدينا . لكنها قد تطرح كوميديات متألقة فيما هو متاح لنا .

خاتمة

أشار نيتشه، في أول كتبه، الى أن التراجيديا قد لفظت أنفاسها الأخيرة، ثم أعلن أن الله قد مات، واليوم يشار إلى أن الفلسفة قد لقيت حتفها. ولكن هل ماتت الفلسفة بالمعنى الذي يفترض به أن التراجيديا قد لفظت أنفاسها الاخيرة بعد أن ازدهرت يوماً وان، لم تعد الان شكلاً حياً أو بالمعنى الذي يقال به أن الله قد مات باعتباره وهما سيطر على أذهان البشر يوماً، وتم اكتشافه أخيراً؟.

هناك كثيرون ممن يفترضون أن الفلسفة قد ماتت بالمعنى السابق، وينوحون على أساليب الفلاسفة المحدثين، الذين لا يسيرون على درب أفلاطون وسبينوزا. والمصير الحق للفلسفة أكثر إثارة للحزن من هذا بكثير، فقد كشف النقاب عنها، ولم تعد لدينا فلسفة كفلسفة أفلاطون، لأن هذا الاخير لم يعد يتمتع بالمصداقية. فلم يتم اكتشاف قصور محاولته لإرساء قيم مطلقة في علم الحقائق الكلية فحسب، وانما انسحب الامر ذاته على الحلم، بأن شيئًا من هذا القبيل هو أمر ممكن.

وربما لا يزال أولئك الذين لم يستشعروا قط القوة القلقة للروح السقراطية الناقدة يجدون ملاذاً في فلسفة أفلاطون وكانت أو فلسفة توما الاكويني اللاهوتية أو في الانتماء الى كنيسة ما، ولكن منذ أيقظنا سقراط، الذي نطالعه بقلم أفلاطون، من أحلام يقظتنا الساكنة، علّمنا ان نواصل طرح الاسئلة، دون أن تردعنا الإحالة الى العواطف النبيلة أو البلاغة اللفظية او حتى الشعر او السلطة المؤثّرة النابعة من العرف فاننا نشعر بأن افلاطون وسبينوزا وكانت وهيجل يصيحون «سلاماً» حيث لا سلام هناك، واذا قيدنا سقراط الذي نطالعه من خلال افلاطون الى الشريحة المباشرة الصريحة من التكامل الذهني، فإننا نغدو محصّنين ضد أناشيد أفلاطون الخلابة والنغمات الأقل فتنة التي يعزفها الفلاسفة الذين أعقبوه.

تبدو الفلسفة الان حلماً راود افلاطون، فجعل الآخرين يشاركونه فيه. لكن سقراط كان جزءاً من هذا الحلم، وكان يرفع صوته بين الفينة والاخرى متنكراً في إهاب غريب، في هيئة ديكارت، ثم هيوم، او كانت أو نيتشه أو فيتجنشتاين. ولم نستيقظ جميعاً عند الموضع ذاته، فقد استيقظ على هذا الصوت البعض والبعض الاخر استمر على ذاك، ولا يستطيع الكثيرون الان تذكر الكيفية التي انتهى بها حلمهم.

لقد حاول أفلاطون أن يقول لنا إن الشعراء التراجيديين قدموا لنا أوهاماً، صوراً لصور، بينما سيعرض هو علينا الواقع الحق، والان نعرف آسفين ان الفلسفة كما تصورها كانت وهماً، بينما يقدم لنا الشعراء التراجيديون واقع الحياة.

هل كانت الفلسفة اذن خطأ أغرق فيه افلاطون الأجيال التي أعقبته؟ هل هيدجر على حق؟ على الأقل فيما يتعلق بهذه النقطة، حيث يقول: ان تاريخ الفلسفة من افلاطون إلى نيتشه هو قصة خطأ

ارتكب، وان أفضل ما يمكن أن نفعله هو محاولة اكتشاف الطريق الذي يعود بنا الى الفلاسفة السابقين على ارسطو.

ما من حاجة هنا الى الحديث المفصل حول ضروب الخطأ فيما طرحه. فهو اذ استيقظ وان لم يفارقه النعاس تماماً راح يلقي اللوم الى حدّ ما على الحلم لإيقاظه إياه، ويتمنى لو أنه عاد الى نعاس يوشك أن يخلو من الاحلام، وهو يسعى الى سلام حالات ما قبل الفجر التي لم يكن الشعر والفلسفة قد تميز أحدهما عن الاخر فيها تمام التميز. وقد كان الضمير السقراطي بالنسبة له الوتد الذي اخترق قلب الوجود الذي لم يعرف الانقسام. ينبغي أن نطرح ثقتنا بالعقل ونستشعر التوقير للفلاسفة السابقين على سقراط الذين عجز هيدجر عن رؤية عدم توقيرهم، سواء للشعراء أو أحدهم للاخر بصورة متطرفة. وقد فاته أن عظمتهم تكمن في تجاهل من تحال اليهم الامور، ويقومون على تأويلهم، وان سقراط قد واصل ما بدأوه في هذا الصدد.

لا تزال أقوال هيرقليطس جميلة، ولكن أي نصيحة بالعودة إلى ما قبل سقراط في محاولة لتفكيك ما نسجه إنما تشبه نصيحة لوثر المغرقة في التجاوز، بأن نفقأ عين العقل إن كان في ذلك خلاصنا. ووقفة هيدجر ضد العقل تردد صدى لوثر والمسيحية، لا هيرو قليطس والفلاسفة الاخرين السابقين على سقراط.

ترى هل نستطيع العودة الى ديموقريطس الذي كان أصغر من سقراط وان سبق أفلاطون؟ كان لا يزال في القرن الخامس قبل الميلاد وحذا حذو لوقيبوس في تطوير ميتا فيزيقا متنافرة الاجزاء، ونظرية في المعرفة، وكتاباته الاخلاقية الباقية بين أيدينا توضح أن علم الاخلاق لديه لم يكن أقل شموخاً منه لدى أفلاطون. كما لم يكن نسقه الفلسفي جنينياً، وقد التقطه أبيقور فالتف حوله الأتباع حتى من بين الرومان، ومنهم لوكريتيوس.

مثل هذا النمط من الفلسفة لا ينهار تحت لمسة الفكر الحديث، وانما ينقسم شطرين. فالميتافيزيقا المتنافرة الأجزاء ونظرية المعرفة تتراجعان لتفسحا الطريق للعلم الحديث، بينما علم الاخلاق يتبين انه مجموعة من النصائح الحكيمة الجديرة بالإعجاب، وإن كانت أقرب الى «كتاب الحكم والامثال» منها الى ما درجنا على تسميته بالفلسفة. واذا كان ما بقي من الفلسفة لا يعدو أن يكون العلوم من ناحية وأدب الحكمة من ناحية اخرى، فإن الفلسفة تكون قد لقيت حتفها حقاً وتمزج صيغة الفلسفة عند أفلاطون بدورها عنصرين معا، فقد درجنا تحت تأثيره على النظر الى علم الاخلاق الفلسفي باعتباره لا يتضمن محاولة للوصول الى اساس للأحكام الاخلاقية فحسب، وانما كذلك بحثاً دائباً عن التفكير الأخلاقي والمفاهيم الأخلاقية. لقد هرب الحلم العظيم لكن صوت سقراط بقي يدوّي في الأسماع.

ومنذ عهد أفلاطون تميزت الفلسفة بالتوتر القائم بين المعنى الجرىء والنقد الملح، بين الوهم والتحرر من الوهم. ومراراً وتكراراً برع الفلاسفة أنفسهم الذين حاولوا ابتكار حجج وجيهة لدعم

معتقداتهم الدينية والاخلاقية وأفكارهم السياسية وأحكـامهم القيمية ـ برعوا كذلك في طرح تفنيدات ذكية للحجج التي راكمها سـابقوهم، في اطار الجهد ذاته. هكـذا فلم تكن الفلسفة خطأ كلها ووهما، وتاريخ الفلسفة كذلك هو تاريخ التحليل والنقـد، تحرر تقدمي من الوهـم، انعتاق بطيء من الأخطاء وضروب الخلط. فهذا التراث لم يمت.

حقاً ان التحليل مزدهر اليوم. وما من حاجـة تدعونا الى إعمال الذهن في إبراز الخلافات بين النمط القطيعي السكولاستـي وبين النزعة الفـردية الفخـورة عند سقـراط. وحينها تستمد مجمـوعات كبيرة بعض وحيها من أعمال رجل عظيم العبقرية، فان الامر كله يتغير على نحو له اهميته، والتوافق الذي لا يعقل الى أدنـاه في المنهاج يحل محل التجـربـة، وفي بعض الأحيـان الارتجال المزاجي والأمان القـابع في الارقام يتضارب في حدة مع البطل الجرىء الماضي وحيداً. كما ان معظم الفلاسفة المحدثين لا ينظر الى نفسه باعتباره في الأسـاس تابعاً لسقراط، فقد استشعر هؤلاء الفـلاسفة العديد من التأثيرات الكبرى والاخرى لا مـن قبل أفراد فحسب، وانما كـذلك من جانب أسـاليب فنية حـديثة ومناهـج و عادات ومعايير. اضف الى ذلك أن العلوم تنافس الفلسفة وأن العديد ممن كان يحتمل أن يصبحوا مثل سقراط قد غدوا من علماء الطبيعيات.

ثمة ضرب من الفلسفة لقي حتفه، وهناك اخر لا يزال له مستقبل رغم أنه يواجه مشكلات خطيرة عـديدة. وحتى اذا اعتبر عـدد محدود من الفـلاسفـة الجيدين أن جـزءاً من عملهم يتمثل في اخضـاع معتقـداتهم واخلاقيـاتهم لفحص دقيق أو المضي بالاخـرين نحو مثل هـذا التفكير. ولا يزال سقـراط ونيتشه يلقيان بشبـاك سحرهما، واولئك الذين يستشعرون تأثير هـذا السحر، ويحاولون التفلسف في اطار هذا التراث، ليس لـديهم ما يدعوهم الى النظـر للشعراء التراجيديين العظام باعتبـارهم خصوماً لهم. ولقد كان سقـراط يعتبرهم خصومه، ويرجع ذلك في أحد جوانبـه الى الأسباب ذاتها التي حدت بنيتشه الى أن يصبح في صـدارة ناقدي فـاجن، وحينها يعامل معـاصرو المرء بعض الشعراء أو المؤلفين الموسيقيين أو اللاهوتيين أو العلماء النفسيين باعتبارهم عـرّافين، فقد يصبح من المهم ايضاح أن أصنام اليوم جـوفاء، ولسنا نعرف أن سقـراط قد هاجم يـوربيديس أو سوفـوكليس، وكل ما نعرفه هـو أنه هاجم المفهوم الشائع القائل بأن الشعراء كطائفة هم على رأس العارفين.

لقد وضع يـوربيديس المعتقد والأخلاق العتيقـة موضع التساؤل. لكن سقـراط اختلف معه، كما رأينا، حول مسألة ما إذا كان البشر يقترفون الشر عن معـرفة به، وربما أحسّ سقراط كذلك بأنه حتى هذا الشاعـر العظيم الذي يضع التراث موضع التساؤل كيفما اتفق في مشاهـد قصيرة يضطر الى العودة من رحابها الى متطلبات العقدة والعرض المسرحي.

واذ اجتذبتني الى رحاب الفلسفـة بالرقية السحـرية الهائلة. . . التي يشكلها «الـدفاع» فإنني أشعر باغـراء يدفعني على نحو مؤلم للـدفاع حتى عما قالـه سقراط في حق الشعراء. ترى مـا الذي يمكن أن

يكون أكثـر سمواً من التهكم المفعم بالثقة الكـامن في ذهابه إلى القـول بأنه أكثر الناس حكمـة ، وأكثر حكمة من الشعراء؟ لا لأنه حكيم بصفة خاصة ، ولكن لأنهم بعيدون الى حد كبير عن الحكمة . لكنني حين أفكر في سوفوكليس فإن تأثير الرقية السحرية يزول .

يعد سقراط شخصية تراجيـدية بارزة ، وقد عوقب جراء كبريائه الشامخة عقـاباً ضارياً . والى جوار أحادية تفكير بنتيوس وهيبوليتوس فقـد نفى المزاعم القائلة بالطـابع الالهي للشعر . لا يكمن الجانب الاكثر تراجيدية في أن هـذا ربما ساعد في أن يحجب عن ناظريه مشاعر وانسـانية وكبرياء أو لئك الذين امتحنهم وسَخـر منهم علناً ، وربما سـاهم بنصيبه في المضي بـه الى موته البطـولي ، ذلك أنه قـد استمتع بصياغتـه للفلسَفة الى أن بلغ السبعين من عمره ، ثم لقي حتفـه سعيداً ، فخوراً ، وواثقـاً من أن ذكراه ستبقى باعتباره واهب الخير لمدينتـه . ولكن على الرغم من شعوره المذهل بالاكتفاء بالـذات ، فان شيئًا جوهرياً كان ينقصه .

إن أفلاطون الذي أدرك بصورة تفوق غيره أن هـذا الرجل عظيم على نحو أصيل ، وان هذه الصفة إن نسبت الى انسان فـانما تنسب اليه ، وعلاوة على هذا فـإنه شخصية لا ينبغي السماح لها بالانـدياح الى عالم النسيان ، لم ينج مع ذلك من الشعور بأنه بحاجة الى أكثـر مما كان بوسع سقراط تقديمه . ولم تكمن مأساة سقـراط في أنه لقي حتفه مـن جراء معتقداتـه ، وإنما في أنه في غمار اكتسابـه للخلود في محاورات أفلاطون قهرته ربة الشعر التي أنكر عليها ما ادعته لنفسها . ولعب شعر مطلق السراح لم يمحصه أحد لعبته معه ، لاقى أعمال افلاطون فحسب ، وانما مراراً وتكراراً فيما جاء عقب ذلك من فلسفة .

ليس بمقدورنـا أن نعود الى سقـراط مكررين تبـاهيه الضرير . وليس لنا إلا أن نرجـع اليه . لكن باستطـاعتنا أن نتعلم مـن كل من سقراط وسـوفوكليس دون ان نحـاول ، مثلما حاول افـلاطون ، أن نخلط عبقريتهما على نحو يمكننا معه من الان فصاعداً الاستغناء عن الشعراء التراجيديين .

إننا نؤمن بـالتعددية لا بالرقابـة ، وندرس لانصاً واحداً أو فيلسوفاً أو شـاعراً مفرداً ، وانما نعرض أنفسنـا على كثيرين . وليست هنـاك طـريقـة أفضل من تلك لتحـريـر البشر من ضيق نطـاق خيـالهم الاخلاقي والذهني ولتطوير الوعي بالبدائل ، ولايضاح الكيفية التي يحس بها الاخرون ويفكرون .

ليست أعمال الشعـراء التراجيديين العظام مجرد تجميـل للحياة . والمتزمتـون الذيـن سيحرموننـا من الجمال الذي أبدعه هـؤلاء الشعراء إنما يسلبوننا ما يفوق بكثير مـا لم نستطع العثور عليه في غمار يأسنا ، والفلسفة لا تبنـي معابـد كالبارثينـون ، ولا تقدم أعمالاً مـن قبيل رخاميـات الجين ، ولا تطرح بـديلاً لموزار . لكن الموسيقى والفنون ازدهرت حتـى في الوقت الذي كانت فيه الـلاانسانية تزدهـر بدورها . وكـانت مـوسيقى العصر الـذي فـرخ محاكم التفتيش رائعـة . قـد تكـون المعـابـد والطنف والموسيقى مسكنات ، والبعـض ممن عانـوا كثيراً قد لا يعرفـون كيفية العيش بـدونها ، لكن الاعمال التي صـاغها الشعراء التراجيديـون الاغريق ليست رغم كل بهائها بـالمسكنات ، وانما هي تزيد من حسـاسيتنا حيال

ضروب معاناة اخوتنا من البشر، وتمضي بنا الى وضع كل من الآراء التي نتلقاها، وكذلك آرائنا موضع التساؤل.

يعد الشعراء التراجيديون خصوم الافلاطونية التي لقيت حتفها. وهم يذكروننا بأن الافكار يعتنقها بشر لهم قاصرون في أكثر من جانب. وغالباً ما يتصادمون. وهم يشدِّدون على الطابع الأحادي لكل المعتقدات التي لا تعرف الطريق الى الحلول الوسط. ومن ناحية أخرى، فإن الروح السقراطية قد تعارض مبادىء محددة نجدها في التراجيديات، لكنها ولدت من صلب عبقريات الشعراء التراجيديين، وليست عبقرية مضادة لهم. إنها ليست بالوريث الذي يستطيع ان يأمل في أن يخلف التراجيديا، ويحل محلها. واذا ما حركت الروح السقراطية لتضع تقاليدها وكذلك نتائجها موضع التساؤل، فانها ينبغي أن تعود الى رحاب التراجيديا، والا لقيت حتفها، مثلما حدث لانتايوس حينما انفصل عن أمه الارض.

تسلسل زمني

ق. م.	أسخليوس	سوفوكليس	يوربيديس	أرسطو فانس	ملاحظات
٤٢٤			يبلغ الستين	النبلاء	
٤٢٣			هرقل	السحب	
٤٢٢				الزنابير	
٤٢١				السلام	سلام نيقية ٤١٩
٤١٥			الطرواديات ـ الجائزة الثانية		حملة صقلية ٩١٣
٤١٤			ايفجينيا في تاوريس؟	الطيور	هزيمة كبرى تلحق بأثينا
٤١٣			الكترا		
٤١٢			هيلين		
٤١١		الكترا	الفينيقيات؟	الانحطاط	
٤١٠				ثيموفوريارزوس	بروتاجوراس يدان بالالحاد ويموت في البحر
٤٠٩					
٤٠٨		فيلوكتيتيس ـ الجائزة الاولى	أورست		
٤٠٦		يموت في التسعين تاركاً «أوديب في كولونا»	يموت في الثامنة والسبعين(؟) تاركاً ايفيجينيا في أوليس والباخوسيات الجائزة الاولى		الحرب تنتهي ـ وتهزم أثينا
٤٠٥			الضفارع		
٤٠٤					سقراط وتوسيدس يموتان
٣٩٩				بلوتوس	
٣٨٨					يولد ارسطو
٣٨٤					
٣٨٠				يموت	أفلاطون يموت
٣٤٨					

تسلسل زمني

ق.م.	أسخليوس	سوفوكليس	يوربيديس	أرسطو فانس	ملاحظات
٤٩٦		يولد			يصل هرقليطس الى مرحلة الأزدهار
٤٩٠	في ماراثون الفوز الاول				معركة ماراثون
٤٨٤	في سلاميس				يولد هيرودوت
٤٨٠	في بلاتيا		يولد؟		معركة سلاميس
٤٧٩					معركة بلاتيا
٤٧٢	الفرس- الجائزة الاولى				ينفى تيمستوكليس دون محاكمة
٤٦٩	أول هزيمة				يولد سقراط
٤٦٨	لاسخيلوس على يد سنوفوكليس				
٤٦٧	سبعة ضد طيبة الجائزة الاولى				يولد توسيديديس؟
٤٦٣	الضارعات؟				
٤٥٨	الاورستيه- الجائزة الاولى				بندار يموت حرب البيلويونير- ٤٠٤
٤٥٧	برومثيوس؟				
٤٥٦	يتوفي	يبلغ الاربعين			الطاعون يضرب أثينا
٤٤٨	أياس		السيتيس- الجائزة الثانية	يولد؟	بركليز يموت بسبب الوباء
٤٤٣					
٤٤٢		أنتيجونا	ميديا- الجائزة الثالثة		انكساجوراس يموت بعد المحاكمة بالهرطقة-
٤٣٨					
٤٣١					يولد أفلاطون
٤٣٠			الهرقلية		هيرودوت يموت
٤٢٩		يبلغ الستين	هيبوليتوس-		
٤٢٨		أوديب ملكاً؟	الجائزة الاولى	الكوميديا الاولى	
٤٢٧		الجائزة الثانية		الظامئون للدم	
٤٢٦			هيكوبا؟		

الحواشي

الفصل الاول

up maestro di color che sanno

١) دانتي ـ «الجحيم» ـ ٤ ـ ١٣١

٢) أرقام ١١، ١٤، ١٥، ١٦، ٢٣، ٢٥ وبداية ٣٤ في الطبعة القياسية التي اصدرها دايلز. وكل الترجمات في هذا الكتاب من انجازنا ما لم ننسبها الى مترجم بعينه على وجه الحصر. وفي الشذرات أعلاه، فان ترجمة الشذرة ٣٤ هي لكيرك.

٣) الشذرات ٤٠، ٤٢. ٥٧.

٤) الشذرة ٩٦.

٥) «الدفاع» ٢٢ جي، على سبيل المثال ص ٢٢، وفقاً للترقيم المتعارف عليه، ترجمة بنجامين جويت. B. Jowett

٦) ٢٦٨ ترجمة ر. هاكفورث R. Hackforth.

٧) ٢٦٩ ترجمة هاكفورث. راجع: أرسطو «فن الشعر» ٦: ٥٠ أ المدرجة في المبحث ١٤ من هذا الكتاب.

٨) ٣٦١ راجع ٣٨٠ـ٣٨٣، ٣٩١، ٥٥٠، ٥٦٣.

٩) انظر، بَرْديات أدبية اغريقية. تحرير دنيس ل. بيج D. Page. (١٩٤١ ــ ١٩٤٢) السطور ١، ٨، ١٥ «تتضمن الشذرة واحدا وعشرين سطرا. وفي مقدمته لـ «أجامنون» لاسخيلوس الصادرة في ١٩٥٧ ص ٢٨ يذهب بيج على نحو محتمل تماماً الى القول بأن هذه المقولة تعبر عن رؤية اسخيلوس نفسه. لكنه يعتبر رؤية الشاعر تقليدية ومسطحة ويعتبر الشاعر نفسه «متديناً وتقياً» «من ١٥» أما «بروميثوس» التي يبدو أنها تناقض هذه الرؤية فانه لا يأتي لها على ذكر.

١٠) ٣٧٧ سي: وإشارة سي هنا تعني ان الترجمة هي ل: د: ف. م كورنفورد F. Cornford.

١١) ايهان مهرطق. (١٩٦١) المبحث ٣٩.

١٢) «ورد النص الاصلي في عشرين شاعراً المانيا: مجموعة في لغتين» ترجمة وتحرير والتركاوفمان ـ ١٩٦٢ ـ راندوم هاوس.

١٣) ٣٨٩ سي ـ انظر ٤١٤، ٤٥٩.

١٤) ٣٨٦ سي، الاوديسة (١١ ـ ٤٨٩) الترجمة لنا.

١٥) ٤٣٣ سي ـ انظر ٤٤٣.

١٦) ٧٣٩ كل الترجمات المنقولة عن القوانين هي لجويت.

١٧) ٦٥٨ انظر الفقرة الأخيرة في المبحث الثاني أعلاه.

١٨) ٦٦٠ انظر ٨٠١ وكذلك المبحث ١٥ أدناه .

الفصل الثاني

١) ٧ : ٥١أ، على سبيل المثال «فن الشعر» الفصل السابع ص ١٤٥١م حيثما لا يشار الى ترجمة محددة فان المقتطفات من «فن الشعر» تنصرف الى ج . م . جروب . ولكني في كل حالة راجعت كذلك ترجمة أس . هـ بوتشر S. Putcher وأي . بايوتر A. Bywater وكذلك راجعت الصياغتين اللتين انجزهما جيرالد . الز G.Else وهما صياغة ١٩٥٧ المزودة بالحواشي وصياغة ١٩٦٧ . وبين الفينة والفينة يدرج إلز، كتاب ١٩٥٧ما لم يشر الى غير ذلك .

٢) إلز، ٣٦٠ وما بعدها، انظر بوتشر ٢ .

٣) ١٩٥٧ ، ٩٦ ، والمقال الذي يأتي على ذكره ١٢٠ ، حاشية ٢١ . انظر أيضاً ١٩٦٧ ، ٢٣ , ٨٧ .

٤) اليك عدداً محدوداً من الأمثلة «مستمدة من نوروود Norwood «التراجيديا الاغريقية» «أجاممنون» البطل، كليتمنسترا، شخصية ثانوية، رسول، كساندرا، ممثل ثالث، حارس، أجاممنون، ايجيستوس، «أياس» : أياس، تيوسر، أوديسيوس، تكميسا، بالاس أثينا، رسول مينيلاوس، أجاممنون «انتيجونا» أنتيجونا، تيريزباس، يوربيديس، اسمينا، حارس، ثمون، رسل، كريون اوريبا : انتيجونا، هيمون، اسمينا، حارس، تيريزباس، رسل كريون، بوريديس «أوديب ملكاً» : نيوتوليميوس، أوريسيوس، تاجر، هرقل . «الباخوسيات» نتيرس، أجافي، ديونيزوس، تيريزياس، كادموس، حارس، رسل .

٥) إلز، ١٩٦٧ ، ٥١ حاشية ١٣٥ ، ينقح النص ويجعله أوضح كثيراً. وهذه النقطة ليست لها أهمية في سياقنا .

٦) «ميتا ثيتر» (١٩٦٣) «٥»، ويتكرر هذا الزعم في ص ٧٧ ، ١١٢ .

٧) ليست لأي من الشعراء التراجيديين الثلاثة الكبار بفعل الرؤية التي يعتبرها أبيل شيئاً لا غنى عنه بالنسبة للتراجيديا، فيما يتعلق باسخيلوس أنظر الفصل السادس من هذا الكتاب، ولم يبحث أبيل يوربيديس، لكنه يزعم أن التراجيديا ونزعة التشكك أمران لا يتسق أحدهما مع الاخر . ولا يترك هذا لنا الا سوفوكليس الذي نجد في تراجيديته «أياس» صياغة قاطعة للرؤية المحددة التي يقول أبيل انها تميز «الميتاثير» عن التراجيديا : «اننا لا نعدو ان نكون أشباحاً أو دخاناً اثيريا» ص ١٢٥) .

٨) الأدبيات التي تتناول المحاكاة أوسع نطاقاً من أن ندرجها هنا، وقد نجد اطلالات عامة مفيدة عند إلز ١٩٥٨ ـ ١٩٦٥ وماكيون ١٩٣٦ .

٩) إلز، ١٩٦٧ : «لأنه في هذه الاجزاء ليس محاكياً » (٦٥)

١٠) انظر كذلك «الطبيعة» ٢ ، ٨ : ٩٩م : «الفن يكمل بصورة جزئية ما لا تستطيع الطبيعة اتمامه» .

١١) في صياغة إلز لعام ١٩٥٧ : «الكوميديا، كما سبق لنا القول، محاكاة لشخصيات هامشية نسبياً، لا

تغطي مع ذلك المدى الكامل للنذالة وانما الجانب القبيح وغير الملائم الذي يعد ما يمكن السخرية منه أحد فروعه (١٨٣).

١٢) انظر المبحثين ٤٢، ٥٩ من هذا الكتاب. وسيتم تطوير أفكاري الخاصة عن المحاكاة بصورة أكبر في المبحث ١٨.

١٣) إلز، ١٩٦٧ «a more phiposophicd and serions business».

١٤) انظر كذلك إلز، ١٩٦٧، ١٨، حاشية ١٥.

١٥) إلز، ١٩٦٧ «and possesses magnitude».

١٦) جورج شتاينر «موت التراجيديا» (١٩٦١) ٨.

١٧) ١٦٣.

١٨) إذا كان موضوع لزوم الفعل وعدم تعديه له كل هذه الأهمية فقد ينضم المرء الى برونو سنيل B. Snell ١٩٢٨ في الحديث عن Angst، لكن المعنى العادي لتلك الكلمة الالمانية اكثر ضعفا، والارتباطات التي أضفاها كيركجور وهيدجر قد تزيد الامر اختلاطاً.

١٩) و. د. روس «أرسطو»، (١٩٢٣، ١٩٥٩)، ٢٧٣، وتتناول الصفحات ٢٦٨ ـ ٢٨٠ «فن الشعر».

٢٠) Fucht und Mitleid هرميس (١٩٥٥) وأعيد طبعه في عام (١٩٦٦) Antike und gegenwart uber die Tragodie.

٢١) Nachlese zu Aristoteles poetik ورد في: ١٦ ـ ٢٠ (١٨٣٣).

٢٢) جروب ١٥.

٢٣) انظر افلاطون «فايدروس» ـ ٢٦٨. ورد في المبحث الثاني من هذا الكتاب.

٢٤) من الواضح أن أرسطو لم يشدد على الحتمية لكنه استبعد العبث.

٢٥) إن الثلاثية التي تشكل «سبعة ضد طيبة» المسرحية الختامية هي وحدها التي تنتهي بكارثة.

٢٦) «جونسون عن شكسبير: مقالات وملاحظات» تحرير والتر راليج ـ ١٩١٥ ـ ١٦١.

٢٧) المرجع السابق مباشرة ص ١٩٨.

٢٨) مؤلف: جرائم الحب لفيلتريك «كاتب مأجور» ورد في: ماكيز دي ساد: «١٢٠ يوماً في سدوم وكتابات اخرى» ترجمة وتحرير أو سترين وينهاوس، وريتشارد سيفر، ١٩٦٦، ١٢٤.

٢٩) بوتشر: ٣١٧ ـ ٣١٩. ليس السبب واضحاً فيما يتعلق باعتقاد إ. ر. دودز Dodds أن «من المؤكد على وجه التقريب (!) أن ارسطو كان يستخدم اصطلاح همارتيا هنا على نحو ما يستخدم اصطلاح همارتيا في «الاخلاق» (١١٣٥ ل ١٢) وفي «الخطابة» (١٣٧٤ ل ٦) ليعني اساءة وجهت في إطار جهل حقيقة مادية ما، وبالتالي فانها تخلو من Poneria أو Kakia (أو الخسة والشر) («حول

اساءة فهم «أوديب ملكا» في «اليونان وروما» ١٣ (١٩٦٦) ٣٩) وبينما يناسب هذا التفسير أوديب» ويوضح دودز كيف أنه يمكن كذلك ان يناسب تيستيس ـ ويعزز مقاله وجهات نظري حول العديد من النقاط «فاني اعتقد أنه من قبيل التجاوز في القول ان هذا التأويل «مؤكد على وجه التقريب» .

٣٠) التحليل التالي، ٢ ، ١٣ ، ٩٧ ب .

٣١) ترجمة هـ. راخام H. Racham لويب كلاسيكال ليبراري .

٣٢) انظر على سبيل المثال ترجمات شيكاغو لختام «انتيجونا» (١٣٥٠) ونهاية المشهد الاول من تراجيديا «أياس» (١٣٣) . في «انتيجونا» تنظم اليزابيث فيكون ترجمة جيب النثرية بأكثر مما تترجم نص سوفوكليس شعراً وتتحدث عن men of pride بينما يستخدم سوفوكليس لفظ hyper au-cham الذي يعني over bearing أي مستبد أو متغطرس . ولفظ Aucheo يعني يتفاخر او يتباهى بينما لفظ hyper aucher يعني يتفاخر او يتباهى على نحو مبالغ فيه . وفي «أياس»، ١٣٣ تقول أثينا : «إكرهوا الاشرار Ka Rous» أما جون مور فيقول على لسانها «اكرهوا المتفاخرين بانفسهم The proud» .

ومن بين المعاني المعجمية للفظ onkon الوارد في «أياس»، ١٢٩ ، الكبرياء، لكن مور لا يصادف هذه الكلمة ولا يصادفها جيب كذلك «والاخير يترجمها على نحو صحيح في البيت ١٣٣) ويستخدم سوفوكليس كلمة onkos في «التراقيات» البيت ٨١٧، وفي «أوديب في كولونا» البيت ١١٦٢ و ١٣٤١ prideوكلمة لا تعطي أي معنى على الاطلاق في أي من هذه المواضع .

٣٣) كلمة Hybrisوالكلمات المماثلة Hybrisein Hybristes . Hybriein ترد خمس مرات في «الاخلاق» وأربع عشرة مرة في كل من «السياسة» و «الخطابة» لأرسطو، ولم يحدث في أي من هذه الامثلة الثلاثة والثلاثين ان استخدمت ترجمات أكسفورد من تحيرو . د. روس كلمات pride أو proudوانما استخدمت كلمات ، inso lence ، outrage ، insult، wanton ness ، في غالب الاحوال، وفي الاخلاق ١١٢٤ أ توضع hybris موضع المفارقة مع insolencemegalo psychia(Pride) .

قليلة هي المرات التي تزاحمت فيها عمليات إساءة الفهم فيما يتعلق باسخيلوس وسوفوكليس في صفحات معدودات على نحو ما حدث في مؤلف روبرت باين «التجبر : دراسة في الكبرياء» (١٩٦٠) ٢٠ـ٣١ .

٣٤) ٨٠٩ وما بعدها، ترجمة شيكاغو بقلم اس . جي . بينا رديت .

٣٥) يشدد فيرز جايجر على المقارنة السابقة «paideia» (١٩٣٩) ١٦٨ ، ٤٤٢، رقم ١٨ ، ٢٥٧ ، ٨٤ . الاخيرة في هـ . ج . ليدل ور . سكوت «معجم اغريقي ـ انجليزي» (١٩٦١) الذي يعطي المعاني الواردة في النص أعلاه .

٣٦) الدين في اليونان وروما (١٩٥٩)، ٢٩.

٣٧) سوفوكليس (١٩٥١)، ٢٥٤ رقم ٢٣. ويستطرد: «لا يقدم يوربيديس في هيبوليتوس ٤٧٤ تعريفاً، وانما توسيعاً مقصوداً لنطاق الاصطلاح...» ويناقض المقتطف الوارد في المتن ضمناً عبارة جايجر في ١٦٨ عن المعنى الاخير للهايبريس. وما يعنينا على أي حال هو التراجيديا الاغريقية، وبدلاً من الاعتماد على المصادر الثانوية سنمحص النصوص.

٣٨) ٨٠٨، ٨٢١ وتلك هي المرات الوحيدة التي ترد فيها الكلمة في هذه المسرحية.

٣٩) في المسرحيات السبع الباقية يرد الفعل حوالي اثني عشر مرة، فيما يرد اصطلاح هايبريس بصورة أقل بينما لا يرد اصطلاح hybrisma على الاطلاق وترد الصفة hybristes ثلاث مرات.

لدراسة «الهايبريستيس عند هوميروس «انظر حاشية هـ. ج روبرتسون في سي. جي (١٩٥٥) ٨١.

وفيما يتعلق بالاصطلاحات المرتبطة بها عند سوفوكليس انظر المبحث ٤٠ من هذا الكتاب.

بعد الانتهاء من مسودة هذا الكتاب وجدت أن ريتشموند لا تيمور قد هاجم اساءة الفهم الرائجة للهايبريس في «نماذج القصة في التراجيديا اليونانية» (١٩٦٤) ٢٢ وما بعدها وحواشي ص ٨٠ وما بعدها. وصفحاتنا تكمل بأكثر مما تزدوج بعضها مع البعض الاخر. ويبدو انه من الجدير بالذكر أنه لا يجد أي اثر لسوء الفهم الحديث للهايبريس قبل ١٨٣٨: كارل ليهرز Jerstellung der Griechen uber den Neid der Gother und die اعيد اصداره في: (١٨٥٦ ط ٢، ١٨٧٥ ط ٣) -ue ulare Aufsatzeaus dem Aeter thum ber hebuny والنصف الثاني من المقال يحمل العنوان الفرعي Hybris ueberhebung ص ٨٦. وعلى الرغم من أن لا تيمور لا يلاحظ هذا فان كلمة ueber he buny ليست خاطئة مثل كلمة (stolz)pride.

٤٠) ١٠٢٩ ومرتان في ٨٨٣.

٤١) أياً كان ما يعنيه الاتيان المزدوج على ذكر الهايبريس من قبل الجوقة في ٨٧٢ في السياق فمن المؤكد ان سوفوكليس لا يشير الى أن دمار أوديب يرجع الى كبريائه. ودون استباق التحليل التفصيلي لهذه التراجيديا الذي سيرد في الفصل الرابع قد يكون بوسعنا ان نشير الى تراجيديات سوفوكليس الثلاث الاخيرة. فالكترا الفخور تنتصر، وفيلوكتيتيس ليس لديه ما يستدعي به تعاطفنا الا كبرياءه، وهو لا يلقي حتفه بسبب الكبرياء، وفي المسرحية الاخيرة للشاعر يتبدى أوديب أعظم كبرياء مما كان عليه في «أوديب ملكاً» ويرفع الى عليين.

٤٢) ٢٢, ٦١٣، ٧٩٠، ٩٧٤، ٨٨١. والمرة الوحيدة التي لم تذكر بعد من مرات ورود كلماتنا الثلاث في أنتيجونا (الفعل يرد في ٨٤٠) مشابهة، فالبطلة تتهم الجوقة بجرحها بالسخرية منها والكبرياء تغيب عن الصورة تماماً.

٤٣) ١٩٦، ٣٠٤، ٥٦٠، ٩٧١، ١٠٦١، ١٠٨١، ١٠٨٨، ١٠٩٢، ١١٥١، ١٢٥٨.
٤٤) ترجمة دينس بيج، ١٣٤ . إن مقدمته مضللة في تأكيدها على تضحية أجاممنون بايفيجينيا . ويذهب بيج الى المجادلة، في مزيد من الاسهاب وبكثير من التكرار، بأن اسخيلوس يخرج عن السياق ليحدثنا بأن أجاممنون لم يكن لديه بديل آخر (٢٣ ـ ٢٩ ـ ٣٢) لكن المرء يخرج على وجه التقريب بانطباع قوامه أنه باستثناء هذه الفعلة التي وقعت قبل عقد من الزمان، فإن الرجل عاش حياة لا تثريب عليها . ومع ذلك فان اسخيلوس يعد خشبة المسرح بحيث أنه ما أن يظهر الملك عليها حتى نكاد نشم رائحة الدم والدخان والتمرد . ولسوف نعود الى شخصية أجاممنون في المبحث ٣٩ من هذا الكتاب .
٤٥) سنعود الى هذه المشكلة في المبحث ٤٢ من هذا الكتاب .
٤٦) في بعض الأحيان لا يدور الجدال حول هذا، وإنما يؤخذ باعتباره أمراً مسلماً به، هكذا يقول أ. م. كوينتون عن أرسطو في ندوة تحت عنوان «التراجيديا» : «في البداية يبدي استعداداً للسماح للعقدة بأن تنطلق من البؤس الى النعيم وكذلك من النعيم الى البؤس : لكنه في النهاية يدافع عن نهايات يوربيديس المتضمنة للشقاوة باعتبارها أوفر حظاً من التراجيديا . . . والباقي المقبول والمستنير من صيغة ارسطو اذن هو أن التراجيديا ينبغي أن تكون عرضاً لمجموعة واحدة ومترابطة عقلانيا من الاحداث تتضمن محنة وعذابا وتنتهي بكارثة» (الجمعية الأرسطية المجلد الملحق ٣٤ (١٩٦٠) ١٥٥) وتنتقد روبي ميجر في ردها معالجة كوينتون لارسطو لكنها لا تخطىء هذه النقطة .

يقول موريس ويتز في المبحث الطويل الذي عقده عن أرسطو في مقاله الموسوم بـ «التراجيديا» الوارد في «الموسوعة الفلسفية» (١٩٦٧) إنه وفقاً لما يقوله ارسطو «كل تراجيديا هي محاكاة للانتقال من النعيم الى الشقاوة» (٧، ١٥٦) ويتحدث ديفيد جرين، ١٩٦٧، في مناقشته لـ «فيلوكتيتيس» عن «الخاتمة السعيدة، التي يستنكرها أرسطو عامة باعتبارها لا تناسب التراجيديا» (١٣٧).
٤٧) «فن الشعر لارسطو : معناه وقيمته» (١٩٦٣)، ١٠١ .
٤٨) نجد الفقرة الاولى في «نوعيات حديث المائدة للمرحوم صمويل تيلور كولريدج (١٨٣٥) ١، ١٨٢ تحت تاريخ الثاني من يوليو ١٨٣٠، أما الثانية فهي في «رسائل غير منشورة لصمويل تيلور كولريدج» تحرير إيرل ليسلي جريجز، ٢ (١٩٣٢)، ٢٦٤، في رسالة تحمل تاريخ الرابع عشر من يناير ١٨٢٠ . ولم يقض هذا الغرور على نقد كولريدج .

الفصل الثالث

١) باختصار يمكن القول بأنه من بين مسرحيات اسخيلوس وسوفوكليس الاربع عشرة الباقية فان هناك ثماني مسرحيات يمكن قراءتها على خير وجه دون أي إصرار على العثور على بطل تراجيدي . لإسخيلوس : «الفرس»، «الضارعات»، «اجاممنون»، «الصافحات» لسوفوكليس : «أياس»، «انتيجونا»، «التراقيات»، «فيلوكتيتيس» . اما في المسرحيات الست المتبقية فان الفعل يدور حول بطل

مفرد، ولكن أورست في «حاملات القرابين» والبطلين في مسرحيتي سوفوكليس «الكترا»، «أوديب في كولونا» لم يقصد بهما بوضوح أن تكون لهما اسقطات تراجيدية. وذلك يترك لنا «سبعة عند طيبة»، «برومثيوس» لإسخيلوس وكذلك «أوديب ملكاً» لسوفوكليس. وأي قراءة تحاول تفسير هذه التراجيديات الثلاث من خلال السقطات التراجيدية تتضمن قدراً كبيراً من التعسف. وعلاوة على ذلك فإن ثلاثيات اسخيلوس كانت فيما يبدو تنتهي كقاعدة عامة نهاية سعيدة، ومن بين تراجيديات سوفوكليس السبع الباقية فان ثلاث تراجيديات فحسب هي التي تنتهي بمحنة.

٢) (٢ : ١) so fuhlt man Absich und man ist uerstimmt يقتطف بصورة ثابتة على وجه التقريب كالتالي:

Man merkt die Absicht und man wird verstimmnt

٣) والتر كاوفمان ـ «الدين من تولستوي الى كامو» (١٩٦١)، ٦ تجري مناقشة الرواية بصورة أكثر اكتمالاً في ٢ – ٨.

٤) لمناقشة تفصيلية انظر مساهمتي حول «الادب والواقع» في «الفن والفلسفة: ندوة: تحرير سيدني هوك ١٩٦٦.

٥) مدرجة في «من شكسبير الى الوجودية». ويركز الفصلان اللذان يدوران حول ريلكه (١٢، ١٣) في ذلك الكتاب كلية على البعد الثالث.

٦) هكذا لم يقدم هـ. دكيتو بادراج فصلاً موجزاً عن «فلسفة سوفوكليس» في كتابه الموسوم «التراجيديا الاغريقية» فحسب وإنما أعقب ذلك أيضاً بكتيب بعنوان «سوفوكليس: كاتب الدراما والفيلسوف» ومن المؤكد أن هذا العنوان مضلل، فلم يكن سوفوكليس سارتر عصره.

٧) قال كوليردج في «سيرة حياة أدبية» أنه «لم يغد انسان شاعراً عظيماً قط دون أن يكون في الوقت نفسه فيلسوفا متعمقاً (١٨١٧) الفصل الخامس عشر، المبحث الرابع.

الفصل الرابع

١) حاول توماس جولد التصدي لهذا الاعتراض في نهاية مقاله الضافي (١٠٠ صفحة) حول «براءة أوديب: الفلاسفة في حديثهم عن أوديب ملكاً» في «أريون ٤ : ٣، ٤ : ٤، ٥ : ٤ والفيلسوفان الوحيدان اللذان تمت مناقشتهما هما أفلاطون، الذي لم يأت على ذكر هذه المسرحية قط، وأرسطو الذي يتصدى جولد لمناقشة مفهومه الخاص بالهمارتيا بالقول ببراءة أوديب: «من هنا فإنه من الواجب تجاهل أرسطو، ويتعين قراءة أوديب باعتبارها تراجيديا قدرية، ولكن تبقى لنا مع ذلك المشكلة المتمثلة في أن مثل هذه المسرحية مؤثرة على هذا النحو البالغ» (٧ : ٥٢٣) غير أنه عند هذه النقطة لا تتبقى الا صفحتان، واجابة جولد، شأن مقاله بأسره، أبعد ما تكون عن الوضوح. غير أنه يطرح، فيما يبدو، نقطتين شديدتي التميز.

«الفلاسفة . . . يريدوننا أن نتحمل وقر ضروب فشلنا . حقاً إن آباءنا ومعلمينا قد حدثونا بالكثير عن هذا الامر عينه . . . »إذا كان القدر يمكن ان يلحق الدمار برجل برىء فإننا قد لا نستحق أي لوم عن إخفاقاتنا . وتلك نقطة جيدة، ولكن من المؤكد أن هذا ليس هو السبب في أن «أوديب ملكا» تؤثر فينا بمثل هذا العمق، ففيما نحن نطالعها أو نشاهدها لا نحس بذلك القدر الهائل من الارتياح . واذا كانت تلك هي النقطة التي شاء الشاعر أن يبلورها من خلال عقدته فان المرء قد يشعر بالميل الى الحكم على هذه المسرحية بالفشل .

تبدو نقطة جولد الثانية متمثلة في أن المسرحية «تسمح لنا بأن نحيا عبر أمور أ بقيناها طويلاً بعيداً عن ادراكنا الواعي» الأمر الذي ينقلنا الى فرويد . لكن أياً من هاتين النقطتين لا يميز على نحو مناسب بين الاسطورة القديمة وعقدة سوفوكليس .

فيما يتعلق بـ «براءة أوديب » يعتبر إ. ر. دودز ذلك أمرا متماشيا تماماً مع مفهوم أرسطو عن الهمارتيا (تم إيراد تفسير دودز لذلك في الحاشية ٢٩ في المبحث ١٥ من هذا الكتاب) ويشير إلى أنه «لإيراد أعمال حديثة فحسب في اللغة الانجليزية فإن كتب وايتمان، وأدلوك، لينرز، أهرنبرج، نوكس وكيركوود. . . تتفق جميعها حول البراءة الاخلاقية الجوهرية لأوديب» (١٩٦٦ ، ٤٢). ويوافق دودز على ذلك، وكذلك أوافق عليه بدوري.

٢) فرويد «Aus den Aufangen der psychoanayse» (١٩٥٠).

٣) Die Traumdeutung (١٩٠٠)، ١٨١ ، الاعمال الكاملة ٢ ,٣ (١٩٤٣) ٢٦٩ .

٤) يعد كتاب برنارد نوكس «أوديب في طيبة» (١٩٥٧) من أفضل الدراسات الحديثة لهذه المسرحية ، ويشار به على الغلاف الخلفي للطبعة الورقية الغلاف المنقحة الصادرة في ١٩١٦ بسبب «وعيه بفرويد» وكتاب «تفسير الاحلام» يقتطف حقاً بصورة مطولة في ص ٤ في ترجمة لا يعتمد عليها بصورة مشئومة . وكنتيجة لذلك فإن نوكس يعتقد أن فرويد هو بطل وجهة النظر التي هاجمها فرويد في الحقيقة القائلة بأن «أوديب ملكاً هي تراجيديا قدرية (وأن) ارادة البطل ليست ارادة حرة» (٥).

- على الرغم من الجملة التي تشير اليها الحاشية الماثلة بين أيدينا . ورغم أن الترجمة التي يقتطفها تؤدي معنى هذه الجملة بصورة صائبة وصحيحة ، فإن بروفسور نوكس ضللته ترجمات خاطئة في موضع سابق .

إن ارادة أوديب هي على نحو ما يراها فرويد حرة - أو مقيدة - تماماً كإرادته هو . وفيما يتعلق بمشكلات الجبرية ، فقد كان، فيما أعتقد، مرتبكاً قليلاً، شأن معظمنا، لكنه لم ينكر على أوديب» المتطلبات الجوهرية «بالنسبة لدراما مثيرة للاهتمام» لارادة ومسئولية انسانيتين متحررتين - بأكثر مما أنكر مسئوليته الخاصة . وفي الحقيقة أن توحده الذاتي مع أوديب كان ممتداً ، وعلى الرغم من ان نوكس لا يجافي الصواب بإشاراته إلى الحقيقة القائلة بأن «مناقشة فرويد»لـ « لأوديب» «لا تستحق الانتقادات

التي أهدرها العديد من الباحثين التقليديين » (١٩٧) فان تصديه الخلافي يستند كذلك إلى سوء فهم.
٥) إرنست جونز «حياة واعمال سيجموند فرويد» ١ (١٩٥٣) ٣٦٠
٦) ارنست جونز «مشكلة هاملت وعقدة أوديب» (١٩١١)، «هاملت وأوديب» (طبعة منقحة ـ ١٩٤٩ ـ عن الاصل الانجليزي بعنوان مختلف ـ ١٩١٠).
٧) إريك فروم ـ «اللغة المنسية» (١٩٥١) لمناقشة أكثر تفصيلاً انظر كتابي «نقد الدين والفلسفة» ١٩٥٨ ـ ١٩٦١) المبحث ٧٧.
٨) للاطلاع على اسمائهم راجع أوتورانك Das Anzest - Motive in D ichtung und sage (١٩١٢) ٢٣٥. وهذا الكتاب معروف بصورة أقل في العالم الناطق بالانجليزية بالمقارنة بكتاب ارنست جونز «هاملت وأوديب»، لكن تطويره وتطبيقاته لافكار فرويد أكثر اثارة للاهتمام بها لا مجال معه للمقارنة.
٩) سويتونيوس «حياة يوليوس قيصر» الفصل السادس والخمسين. .
١٠) المرجع نفسه الفصل السابع.
١١) حول هذه النقطة، أي أن «في التو» مقصودة (كما في صياغة لويب التي رجعت اليها جنباً الى جنب مع ترجمات اخرى عديدة في انجاز ترجمتي الخاصة) راجع و. هـ روتشر Ausfuhretiches Fexi-kon der griechischen und romnische Mytholigie المادة الضافية المعقودة عن «أوديب» ١ ٧٠١.
١٢) «الاعمال والايام» ١٦٣: «عند طيبة ذات البوابات السبع، حينما حاربوا من أجل قطعان أوديب» قد تكون الاشارة الى المعركة التي سقط فيها أوديب حسبما تقول «الالياذة».
١٣) الشذرة ٢٤ عند هزيود. «الاناشيد الهوميروسية والهوميريكا» ترجمة هيوج. ايفلين ـ وايت، ليوب، ١٩١٤، طبعة منقحة ١٩٣٦، ١٧٢. انظر الشذرتين ٩٩أ، ٩٩ يقال إن أدراستوس كان الوحيد من بين ال «سبعة ضد طيبة» الذي ظل على قيد الحياة بعد الهجوم على المدينة، وكانت ارجيا زوجة بولينيكيس.
١٤) بوسانياس، ١٥، ٥، ١٠» إذا حكمنا من خلال هوميروس، فانني لا أعتقد أن أوديب قد أنجب أطفالاً من جوكاستا. وقد كانت ايروجانيا هي التي انجبت له الابناء على نحو ما يوضح بجلاء مؤلف الملحمة الموسوعة «الأوديبية» «المرجع نفسه ص ٤٨٢» أنظر الحاشية رقم ١٨ اللاحقة لمزيد من المناقشة.
١٥) شوليوم عن فينيقيات يوربيديس، ١٧٥٠: نفسه ص ٤٨٢
١٦) الأناشيد الفوثاوية، ٤، ٢٦٣.
١٧) الأناشيد الاوليمبية، ٢ ,٣٨ـ ٤٠

١٨) روتشر ، ٧٢٧ يعتقد ذلك ويورد «سبعة ضد طيبة» ٩٠٦ ، ١٠١٥ ، انظر كذلك ٧٥٣ كارل روبرت « أوديب» (١٩١٥) ١ ، ١١٠ يذهب الى القول بأن ايروجانيا لم تكن زوجة أوديب الثانية وربما كان هذا الاسم هو اسم ثان لجوكاستا. ويبدو طرحه غير مقنع في ضوء ما قاله بوسانياس (أنظر الحاشية رقم ١٤ أعلاه) واقراره هو بأنه في «الطيبة»، «الاوديسة» عاشت ايروجانيا فيها يبدو وحتى رأت مقتل ولديها أحدهما على يد الاخر (١٨٠) «سي جيب» سوفوكليس: المسرحيات والشذرات» في المجلد الذي يحمل العنوان «أوديب ملكا» الطبعة الثالثة ١٨٩٣ , ١٥ يعزو «أقدم صياغة معروفة تثير قضية زواج جوكاستا من أوديب الى فيريسيديس اللائير سي الذي ازدهر حوالي ٤٥٦ ق. م أي بعد اسخيلوس بقليل، لكن جيب يقول في ص ٢٦ : «يتفق اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس في سمة لا تنتمي الى أي من الصياغات الموجودة قبلهم، فجوكاستا، وليست ايروجانيا، هم أم اتيوكليس وبولينيكيس وانتيجونا واسمينا».

طالما أن صياغة هوميروس مقبولة فليس من الممكن أن تكون جوكاستا أم الاطفال الاربعة

١٩) روتشر ، ٧٢٨.

٢٠) أنظر: نوكس، ١١٨٢ ـ ١٨٤ ، ٢٦٤ ، ولكن تلك ليست على نحو ما يطرحها «توريات» : فليس فيها ما هو طريف، وإنما هي مثيرة للفزع.

(٢١) وتصادف الاشارة الادبية الاقدم الى الهولة في «ثيوجونيا» هزيود، ٣٢٦، حيث لا يرد ذكر لأوديب أو للغز ، روتشر ، ٧١٥، يلاحظ ان العديد من المثقفين والباحثين الى أن هيردوت لم يكن يعرف بوضوح وجود أي صلة بين الهولة وأسطورة أوديب، ويذهب روبرت، في الفصل الثاني الى القول بأنه في الصياغة الاصلية قام أوديب بقتل الهولة دون أن يحل اللغز أولاً.

٢٢) «فكرة المسرح» (١٩٤٩ ـ١٩٥٣) ١ ٣١. نوكس، ١٨٢ ورقم ٦٨ عن ٢٦٣ يبدو أنه يقبل هذا الطرح. وربما كان البيت ١٠٣٢ يعبر حقاً عن افتراض الرسول أن من الضروري وجود آثار جرح عند أوديب ويمكن حمل البيتين ١٠٣٣ ، ١٠٣٥ على انهما يحملان هذا الافتراض ـ لو لم يكن هذا من شأن جعل الابيات ٧١٧ وما بعده غير مفهومة. ولما كان أي من البيتين ١٠٣٣ و ١٠٣٥ لا يتطلب مثل هذه القراءة، فمن الجوهري حقاً أن سوفوكليس يجلب التعرف دون أي اعتماد على علامات جثمانية. وما يزيل الشك الأخير عند جوكاستا هو البيت ١٠٤٢ ـ وليس أي أثر لجرح أو عرج ـ بينما لا يزال يتعين على أوديب أن يرى الراعي الذي قدمه للرسول ليسائله ويستعيد الماضي خطوة فخطوة ١٠٣٣ : «لم تتحدث عن هذا الشر القديم؟» (لفظ kakon هو الاصطلاح العام لكل ما هو سيء) و «العار» (oneidos) في البيت ١٠٣٥ ليس علامة ظاهرة وانما هو يتم ايضاحه بصورة كاملة في البيت ١٠٦٢.

٢٣) لمناقشة كاملة انظر: برنارد نوكس «تاريخ أوديب ملكاً» م.ج. ل ٧٧ (١٩٥٦) ١٣٣ ـ ١٤٧.

٢٤) انظر: جيب، ٣٠ والمقال المعقود عن فيلوكليس في «قاموس أكسفورد الكلاسيكي» (١٩٤٩)

ولا يذكر أي منها أن مسرحياته المائة تتضمن تراجيديا عن أوديب . وهذا ما يذكره رانك، ٢٣٥ ، الذي لا يلاحظ مع ذلك الهزيمة التي الحقها فيلوكليس بأوديب سوفوكليس .

٢٥) روتشر، ٧٣٣، يدافع عن هذا، أما روبرت، ١ ، ٣٥٠، فيقف ضده .

٢٦) راجع : المجلد الذي عقده جيب عن «انتيجونا» (الطبعة الثانية ، ١٨٩١) ١٩ الحاشية عن البيت ٥٠ .

٢٧) جيلبرت نوروود «التراجيديا الاغريقية» (١٩٦٠) ١٤٩ .

٢٨ voetesungen uber die geschichte der phitosophie samtliche werk تحرير هرمان جلوكنر، ١٨ (١٩٢٨) ١١٤ .

٢٩) ٨١١، أنظر : ١٧٧ .

٣٠) أنظر : على سبيل المثال الابيات الاول وما بعده، ١٢١ وما بعده، ٢٨٣ وما بعده، ٢٩٦ وما بعده، ٩٤٣ وما بعده .

٣١) راجع : نوكس، ١٩٥٧ «من الواضح أن أوديب رجل عظيم للغاية» (٥٠) «يمثل أوديب عظمة الانسان» (٥١) .

٣٢) بنيت هذه الفقرة والتي تليها على أساس «إيمان مهرطق» (١٩٦١) المبحث ٨٣ .

٣٣) على الرغم من هذا، فانه مما يثير الاهتمام أن جون جونز يقول عن سوفوكليس : «لقد فتنه العمى، وثمة سبب يدفع الى الاعتقاد بأن هذا الاهتمام الذي يبدو بالغ الوضوح في المسرحيات الباقية كان ماثلاً كذلك في عدد من المسرحيات المفقودة(١٩٦٢ ـ ١٦٧) .

٣٤) روبرت، ١ ، ١٩١ . راجع : أ. جي . أ. والدوك ـ «سوفوكليس الكاتب الدرامي» . (١٩٥١ ، ١٩٦٦) ١٤٤ . «من الغريب أنه قام بحل اللغز» . إن استهتار والدوك الحاد تسبقه سطحيته المبتهجة : شخصية أوديب «ليست محددة على نحو بالغ الوضوح» (١٤٤) «أنه ليس شديد الفطنة» (١٤٦) ولكن المؤلف في المقام الأول يعارض ما يسميه بأساليب «تهريب الاهمية» الى «أوديب ملكاً» وأي «محاولة لاثبات أن ذلك العمل هو عمل شمولي حقاً» (١٥٩) «ليس هناك معنى في أوديب ملكاً . هناك فحسب رعب المصادفة . . . فالموضوع إذن ليس شموليا . ان موضوع «لير» هو موضوع شمولي، لكن ما تستند اليه أوديب ملكاً هو ركام مخيف من المصادفة» (١٦٨) . وعلى الرغم من هذا، فان والدوك يعجب الى حد كبير بهذه المسرحية من أجل عقدتها .

٣٥) من الغريب أن الزعم بأن «أوديب ، إن صح التعبير ، هي تحليل تراجيدي فحسب» ـ eine tragische Analysis ـ نجده في رسالة بعث بها شيللر الى جوته في الثاني من اكتوبر ١٧٩٧ .

٣٦) «الملك لير»، ٤ , ٢ .

٣٧) عبارة جيلبرت نوروود : أنظر الحاشية ٢٧ أعلاه .

٣٨) ١ , ٢٠ في الخاتمة ترجمة سي. فور ستر سميت في لويب. .
٣٩) ١ , ١٤٧ ، ٤٧ ، ٥٤ ، حيث يعقب توسيديدس ساخراً على العرافين فيما يتعلق بالوباء، ٤ , ٢٦ ، حيث يتحدث عن «المثال الوحيد الذي بررت الحادثة فيه موقف اولئك الذين يؤمنون بالعرافين» انظر كذلك ٧ , ٥٠ .
٤٠) يقول جيلبرت موراي، الذي ألف كتباً رائعة حول كل من اسخيلوس ويوربيديس، لكنه لم يكن يقدر سوفوكليس كثيراً: إن تيريزياس «يقبل على الملك وقد عقد العزم بصورة مطلقة على الا يفشي السر الذي كتمه طوال ستة عشر عاماً ثم يفشيه ـ لماذا؟ من جراء غضب يستعصي على كبح الجماح، لأن الملك أهانه. ومن شأن عراف عجوز يأتي هذا أن يكون عاراً على مهنته، لكن سوفوكليس فيما يبدو لا يحس بهذا» وهذا صحيح تماماً، اللهم الا فيما يتعلق بالكلمات الثماني الاخيرة، التي لا تقوم على أساس النص وانما على أساس المفهوم المسبق لموراي الذي يتعذر الدفاع عنه، والقائل بأن سوفوكليس يتميز عن الشاعرين العظيمين الأخيرين بـ «نزعة مثالية تقليدية معينة» (أدب اليونان القديمة ٢٤٠) بل أنه يتهم سوفوكليس بـ «تبلد معين في الخيال الأخلاقي» (٢٣٩) ووجده بالمقارنة مع اسخيلوس «الانسان الادني شأناً في الفنان الاعظم» (٢٣٩) غير انه من الواضح من السياق أن التهكم ليس مقصوداً حينما يختتم موراي بقوله: إنه يفتقر الى نيران العناصر عند اسخيلوس وشجاعة التأمل والتعاطف المراوغ عند يوربيديس. وكل شيء اخر يمكن أن يقال عنه يتعين أن يكون اعجاباً صريحاً» (٢٤٠).
٤١) راجع على سبيل المثال ٣٤٦ وما بعدها، ٤٧٩ وما بعدها، ٥٨٨ وما بعدها.
٤٢) يقول جولد على سبيل المثال: «يعد الوباء أحد ابتكارات سوفوكليس في قصة أوديب. والنتيجة الرئيسية لهذا التجديد الذي أدخله هي زيادة دور الآلهة في الفعل وبصفة خاصة أبوللو (٤، ٥٨٦).

يقول ليو أيلين L. Aylen في كتاب بني على أساس أطروحة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة بريستول باشراف كيتو، دون التفات الى ورطة أوديب: «إنها مسرحية عن الافراط العقلي في الثقة. وأوديب يفشل لأنه يعتقد أنه يعرف» (التراجيديا الاغريقية والعالم الحديث» ١٩٦٤، ٩٣) وايلين شديد التحرز في طرح مثل هذه الملاحظات من نوعية ان جورج شتايز « لا يمكن أن يكون قد قرأ» الأورستية وأوديب في كولونا» (٦) لكنه هو نفسه يقول عن اسخيلوس: « بعد موته (في ٤٥٦ ق. م) قدر له أن يظل متمتعاً بشعبية بالغة الى حد أنه بعد ثلاثين عاما، وفي ٤١١ (!) كان بمقدور ارسطو فانس أن يكتب «الضفادع» (كتبها في الواقع في ٤٠٥) (٣٥) وعقدة «الضفادع» بكاملها تعتمد على الموت الذي حل بيوربيديس حديثاً (في ٤٠٦). غير أنه قد يكون من قبيل التسرع أن نفترض أن المؤلف قد أعطى لنفسه فكرة صحيحة عن أوديب، فمفهوم «الافراط العقلي في الثقة» من جانب أوديب مستمد بوضوح من كيتو (انظر «التكون» ٢٣٦). وكذلك الحال بالنسبة للفكرة القائلة بأن كريون هو مثال للتواضع. وبينما لا يعد كريون سيئاً في هذه المسرحية على نحو ما هو في مسرحيتي سوفوكليس

الاخريين عن طيبة، فإن هذه المقابلة بين أوديب وكريون غير محتملة بالمرة. وقد اقترب كارل روبرت من الحقيقة على نحو يفوق ذلك كثيراً حينما ذهب الى القول بأن كريون في «أوديب ملكاً» هو «بطبيعته وعلى نحو جوهري شخص مادي النزعة مستريح لنزعته تلك». وقد وصف وليامو فيتز كريون بأنه» يرقى في عين نفسه Self righteous (انظر روبرت ٢٢، ٢, ١، ١، ٢٥٨) انظر فيما يتعلق بوجهة نظر ايلين وكيتو كذلك المبحث ١٥ من هذا الكتاب حول التجبر والكبرياء.

٤٣) ٢٠٩، راجع كيتو «الشكل والمعنى في الدراما» (١٩٥٦، ١٩٦٠) ٢٠٠. وقد عقد كيتو كذلك مبحثه حول هذه المسرحية في كتابه «التراجيديا الاغريقية «(١٩٣٩)، طبعة منقحة من اصدار دوبلداي أنكور بوكس - دون تاريخ إصدار) ص ١٤٢ وما بعدها. «التكون» أكثر ايغالاً في الخلاف من الكتابين الاخرين، ولكنه يبتعد عن الصواب بين الحين والاخر. على سبيل المثال فان كيتو يجافيه الانصاف الى حد كبير بالنسبة لكتاب جون جونز الملهم الموسوم بـ «أرسطو والتراجيديا الاغريقية» (١٩٦٢) الذي يسيء في مقتطفاته (٥) ويسيء تقديمه (٦) بالتجاوز المرح الذي قد يصدر عن صحافي (وهو يورد عنوان كتاب جونز بصورة غير صحيحة كذلك).

٤٤) إن الخوف كذلك يعجل بشعوره بالغضب.

٤٥) «مسئولية الكاتب» (محاضرة في جامعة السيربون في ١٩٤٦ في أول اجتماع عام لليونسكو) في «الرؤية الخلاقة: كتابٌ أوربيون محدثون يتحدثون عن فنهم: «تحرير هـ. م بلوك وهـ. سالينجر (١٩٦٠).

٤٦) الجمهورية «٦٠٢، ٤٧٩. راجع: كورنفورد، ٣٣٣ حاشية ١.

٤٧) راجع: المناقشة التفصيلية لمفهوم التجبر في المبحث ١٥ من هذا الكتاب.

الفصل الخامس

١) اثنايوس - «الديابنوسفسطائيون» ٨، ١٣٤٧. راجع: جيلبرت موراي - «اسخيلوس» (١٩٤٠، ١٩٦٢) ص ١٦٠ وما بعدها.

٢) هوميروس - «الالياذة» ترجمة!. ي. ريو، ١٩٥٠، ١٣.

٣) ٩٦: ٥، ١٥٥ أي ترجمة ريو ص ٩٦، النشيد الخامس، البيت ١٥٥، من سوء الحظ أن ريو لا يشير الى ترقيم الأبيات.

٤) ٣٣٩: ١٨، ١٠٥، ٤١٩، ٢٣: ٢٧٥.

٥) ١١٤: ٥، ٨٢٥ وما بعده، ٣٩٠: ٢١، ٣٩١ وما بعده.

٦) توسيديدس، ٢: ٣٩ (ترجمة جويت).

٧) ٧٢، ٣، ٣، ٣٠، هنا ولمرة واحدة يوسع ريو نطاق العبارة فتغدو «لكن زيوس لم تكن لديه بعد نية إقرار السلام».

٨) الكلمات التي وضعتها بين أقواس كهذه ( ) هنا هي من اضافة ريو.

٩) راجع: ٦٠، ٢، ٧٩٠ وما بعده، ١٠٤: ٥، ٦٠، ٤٦٠ وما بعده، ١١٣: ٥، ٧٨٤ وما بعده، ٢٦٠: ١٤، ١٣٥ وما بعده: ٢٠، ٨١.

١٠) راجع: ٩٥، ٩٧: ٥، ١٢٤ وما بعده، ١٧٧.

١١) هـ. د. ف. كيتو «الاغريق» (١٩٥١ ـ ١٩٦٠) ١٩٨.

١٢) (الطبعة الثانية المنقحة لعام ١٩٦٢) ٦٠٥ ط ـ ٨٤. Dichtung und Philosophie des Fruhes Griechentums.

١٣) السابق ص ٨٤.

١٤) «اكتشاف العقل» ترجمة ت. ج. روزينماير (١٩٥٣ ـ ١٩٦٠) ٥.

١٥) السابق ص ١٧.

١٦) أفلاطون، «كراتيلوس» ٤٠، «جورجياس» ٤٩٣، «فايدروس» ٥٠ راجع: فيدون ٨١ وما بعده. التورية أورفية، وهي سابقة زمنياً على أفلاطون.

١٧) ٣٢٠، ٢٧، ١٧٦ وما بعده. إن ترجمة ريو القائلة «اننا جميعاً دمى بين يدى زيوس حامل الدرع لا أساس لها في النص» لكن قوله «في لحظة يستطيع زيوس أن يجعل رجلاً شجاعاً يهرب ويخسر المعركة وفي اليوم التالي يستحثه الرب ذاته على القتال» يعبر عن المعنى بصورة جميلة.

١٨) ٣٧٧: ٢٠، ٣٣ ٤٣٣ وما بعده. في المقطع الأخير خرجت على ترجمة ريو التي لا يخالفها الصواب تماماً.

١٩) راجع: ٤٥: ٢، ٢٠٠، ٦٦: ٣، ٧١، ٩٢، ٨٧: ٤، ٤٠٥، ١٢٤: ٦، ٣١١: ١٦، ٧٠٨، ٣٢٠، ١٧، ١٦٨، ٣٢٣: ١٧، ٢٧٩، ٣٣٩، ١٨: ١٠٥، ٤٠١: ٢٢، ١٥٨، ٤١٩: ٤١٤، ٢٣، ٢٧٤، وما بعده، ٤٢٢: ٢٣، ٣٥٧.

٢٠) «خلاصة اللاهوت» ـــ، المسألة ٢، المادة ٣.

٢١) «الاغريق واللاعقلاني». (١٩٥١ ـ ١٩٥٧) ١٥ وما بعدها.

٢٢) جميع الترجمات الأخرى تستخدم تعبير «أكثر عذوبة من».

٢٣) عند لاتيمور، «اذا ما أراد المرء الفوز بالفخار في المعركة فعليه أن يصمد بكل السبل في قوة».

٢٤) قول تريو «زيوس القادر» يدخل مفهوماً مسيحياً لا موضع له عند هوميروس.

٢٥) على سبيل المثال: ١٣٤: ٧، ٩١، ٢٠٥: ١١، ٣١٥، ٣٠٥: ١٦، ٤٠٨ وما بعده.

١) يعد هـذا المؤثر أكثر بـروزاً في القرن العشرين عما كان عليـه عند نيتشه، على الـرغم من أنه ربط التراجيديا بما لا علاج له (أنظر: المبحث ٥٨ من هذا الكتاب).

٢) انظر على سبيل المثـال، هو. و. بـارك و د. إ. و ورميل ـ «عـرّافة دلفي» (١٩٥٦) ١، ١٦٢، ١٦٥.

٣) انظر، على سبيل المثـال، سي. جي هيرنجتون «بعض البراهين على التاريخ المتأخر لبروميثيوس سي.ر. ٧٨ (١٩٦٤) ٢٣٩.

٤) في «دراسـات كلاسيكيـة تكـريماً لوليـام أبـوت» (١٩٤٣) كل المقتطفات مستمـرة من ص ٩١ باستثناء المقتطف الأخير المستمد من ص ٩٣.

٥) يقبل بيج في مقدمته لـ «أجاممنون» (١٩٥٧) ٢٧ طـرح لاتيمور القائل بأن «الرغبة في تمجيد أثينا تقمع أو تشوه الحقائق المعروفة».

٦) تتألف مجموعـة مختارات هنتجنتون كيرنز الفاتنـة الموسومة بـ «حـدود الفن» (١٩٤٨) كلية من نصوص «وصفت بالكمال أو بأنها أعظم نظائرها» من قبل «نقاد متمكنين» ويعقب كل منها على الدوام تعقيب الناقد. ويبدو أن فلوبير قد وصف «Fafille de Minos etde Pasiphae» (فيدرا لراسين ١ , ١) بأنه «أجمل بيت في الأدب الفرنسي (٨٤٥). واكتشف جورج سانتسبري ما يعد «ربما أجمل عبارة نثرية كتبت على الاطلاق» (١٥٢). وهـو يحدثنا كذلك باقوال الشاعـر دون «وداعا الى ان تغير ترنيمة الاربــاب الكثيرة الانشـودة» يعــد «أجمل بيت في الشعـر الـديني الانجليـزي» (٦٦٨) بينما «أبعـد الانفجارات عن الخطأ في الشعور العـاطفي في اللغة الانجليزية وربما في الشعر على اطلاقـة» نجدها في «ترنيمـة الى رسم ومجد القديسـة تيريز الجديرة بـالاعجاب» من شعر ريتشـارد كراشـو (٧٤٦) «ولغز الارض المؤلمة في أحد أشكاله المعبر عنها على نحو أكثر ايلاماً وجمالاً مما عبر عنه أي كائن بشري لم يتلق وحيه من السماء باستثناء شكسبير» نجده عند سويفت «نقش مصاحب لخصلة من شعر ستيلا»: «شعر امرأة فحسب» (٨٦٩).

وفي هذه الحالات يعرف المرء، على الأقل بصـورة غامضة، ما هو المقصود؟ فـدعنا نختتم بنموذج للقفز السـاحق فوق المعاني، وهـو العبارة التصويريـة التي قدم بها إزرا باونـد صياغته لـ «التراقيات» لسوفوكليس، حيث يقـول: «تمثل «التراقيات أعلى قمم الحساسية الاغريقيـة المسجلة في أي مسرحية وصلت إلينا، وهي في الـوقت نفسه الأقـرب الى الشكل الأصلي للرقصة الالهيـة». دعنا نقـاوم اغراء الغرق في صفة شاملـة واحدة. ولعله أكثر ايجابية أن نطلب قيام احـد المعجبين الكثيرين بباوند بتقديم فقرة تـوضح قمة الحساسية الاغـريقية والقرب من الشكل الاصلي للـرقصة الالهية الذي أحـرزته كل مسرحية من المسرحيات الاغريقية الباقية، واذا كان ذلك ممكنا فبصحبة ايضاح موجز لطبيعة «الرقصة

الالهية» ومعنى «قمة الحساسية الاغريقية».

٧) هـذه الترجمة والترجمات التـالية من «الاوديسـة» تقـوم دون التـزام حرفي على صيـاغـة م. ت. مواري في طبعة لويب ذات اللغتين.

٨) ١١، ٤٠٩، ٤١٥، ٤١٩ـ٤٢٦، ترجمة ريتشموند لاتيمور.

٩) اسخيلوس، ٥، ٢.

١٠) تي. اس. اليوت «وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤).

١١) جـورج شتاينـر ـ «مـوت التراجيديـا» (١٩٦١) ٨. عبارات مماثلة قـالها نيتشه (أكثـر ايجازا) وماكس شيلر (أقل بلاغة بكثير) سيتم ايرادها في المبحثين ٥٨، ٥٩ من هذا الكتاب.

١٢) بارك وفورميل، «عرافة دلفي» ١، ٢٩٩. لم يبق أي من سوفوكليس أو يوربيديس على صياغة اسخيلوس.

١٣) فيليب فيلا كوت في مقدمة ترجمته الصادرة في سلسلة بنجوين.

١٤) ٩، ١٥٨، المبحث ٢٩ من هذا الكتاب.

١٥) «ميلاد التراجيديا» المبحث (١) الفقرة الاخيرة.

١٦) شتاينر، ١٩٣.

١٧) انظر: المبحث ١١ من هذا الكتاب.

١٨) جون جونز، ١٩٦٢، ٨٢ـ١١١.

١٩) يعبر نوروود عن هذه النقطة برهافة شديدة: «حينما عرض اسخيلوس مسرحية «الصافحات» .صم بنفسـه مـلابس ربـات الانتقـام، و اقنعتهن المخيفـة والثعـابين المثبتـة في شعـرهن (وربما نضيف الموسيقى والرقصات) يقال انها افـزعت المشاهدين وأحدثت أفظع التأثيرات عند الأكثـر عرضة للتأثر منهم» (٦٩) ويشك آخرون في أصالة هذا التقرير.

٢٠) كان مـوقف يوربيديس من أبوللـو أشد عداء، وقـد أفلت بهذا الموقف ولم ينل من جرائه اذى لان دلفي كانت تحابي اسبرطه خلال حرب البيلوبونيز. كما أنه ليس أمراً سلبياً افتراض أن سوفوكليس كان يوقر دلفي الى حد كبير.

٢١) ان لفظ porphyrostrotos هو من صك اسخيلوس: وكلمة jukd porphyro «قرمزي» أما كلمة strotos فتعني «بساط» ولكن على الرغم من أنه لم يقدر فيما يبدو لاي مترجم او شارح (ولا حتى ادوارد فـرينكل، ١٩٥٠، أو دينس بيج، ١٩٥٧، او هــ. جي. روز ١٩٥٨) ان يـلاحظ هـذا فمن المؤكد ان الجمهور قد سمع كذلك trotos: قابل للجرح او العطب او عرضـة للانتقاد والهجوم من جزر يعني الجرح، ومن هنا جاء التعبير الذي استخدمته هنا «قان كالدم» Blood - red.

واذا قـرأ المرد اسخيلوس على نحـو مـا اعتـاد الى الحاخامـات قـراءة التـوراة واعتاد فـرويـد تفسير

الاحلام، فان بمقدوره كذلك ان يلاحظ ان troes تعني الطروادبين وقد أوضـح بيج ان المقصود هو «ثياب» وليس سجاجيد ١٤٨ .

٢٢) هيولـويد جونـز ـ «زيوس عنـد اسخيلوس» ـ جورنال أوف هيلنستك ستـديز ٧٦ (١٩٥٦) ٦٦ . أثبت هـذا المقال بصـورة مقنعـة ان شخصية زيـوس لا تتغير. لكني لا استطيع الموافقـة على أن «مفهوم اسخيلوس عن زيوس لا يضم . . شيئًا يتسم بالعمق» (٦٤) ومقياس العمق في اللاهوت عند لويـر جونز هـو افلاطون. وقـد حاولت ان اوضح في المبحثين ٢، ٣ من هـذا الكتاب السبب في أنني أعتبر لاهوت أفلاطـون أقل عقوقا من وجهات النظـر المقابلة عند الشعـراء التراجيديين العظام، على الرغم من أن لاهوت أفلاطون هو الذي ترك أثراً باقياً في المسيحية .

٢٣) شتاينر، ٣٥٣ .

٢٤) «العلم المسرور»، المبحث ١٠٨ ـ متضمن في طبعتي من «حـول شجـرة أنسـاب الأخـلاق» (١٩٦٧)، ١٩١ وفي مؤلفي «كتابات نيتشه الأساسية» (١٩٦٨) .

الفصل السابع

١) «الاعمال»، تحرير جلوكنر، ١٦ (محاضرات في فلسفة الدين) ١٣٣ .

٢) «العلم المسرور»، المبحث ١٤ .

٣) «امشـاج من الآراء والأمثال»، المبحث ١٦٢ . ربما استمـدت المقارنـة بين شكسبير وبين منجم بصورة غير مباشرة من د. صمويل جونسون في مقدمته لشكسبير، ٣٣٥، ولم يحدث قط أن أتى نيتشه على ذكر جونسون .

٤) «ميلاد التراجيديا» بداية المبحث ١٠ .

٥) المبحث ٩، ص ٣٨ من ترجمتي . وفي هجومه غير المتعـاطف بالمرة والبعيد عن الاعتدال بصورة تبعث على السخـريـة على كتـاب نيتشه الاول، يصف وليـامـوفيتـز الشـاب، الـذي نال لتـوه درجـة الدكتوراة، سوفوكليس كذلك بأنه «مـرح على نحو أبدي» (٢٨). وكانت تلك احدى النقاط القليلة التي اتفق فيها مع نيتشـه . ومن الواضح أن كلاً منهما قد علم هـذه الصيغة المبتذلة، «ولم يتطلع حـوله ليضعها موضع التسـاؤل . وبينما تختلف تعليقات وليامـوفتـز على «أوديب ملكاً» (٣٠) إلى حد كبير عن تعليقات نيتشـه فإنها أشد سطحية . غير أنه بـالطبع مع مرور الوقت أصبح واحداً من أبـرز فقهاء علم اللغة الكلاسيكيين في جيله .

٦) في سياق اخر أورد جي . هــ . فاينلي الاصغر كشواهد على هـذه النقطة «الكترا» ٥٢٤ ـ ٥٤٤، «الضارعات» ٨٤٦ ـ ٨٥٧، «الفينيقيات» ٧٥١ (١٩٣٨، ٣١) .

وإذا كـانت «الضفادع» قـد بـدىء في كتابتهـا بعـد وقت قصير للغايـة من مـوت يوربيـديس، فإن

الاشارات القليلة الى سوفوكليس ربما فرضت على النص بعد موته عقب أشهر قلائل .

٧) للاطلاع على النص الأصلي اليوناني القديم والقليل المعروف عن الشاعر، الذي لا ينبغي الخلط بينه وبين الشاعر التراجيدي العظيم الذي أثرت مسرحيته «الفينيقيات» بعمق في «الفرس» لاسخيلوس، راجع : نوروود «الكوميديا الاغريقية» (١٩٣١ ، ١٩٦٣)، ١٥٠ ـ ١٥٤ .

٨) «التراجيديا : الدراما الجادة في ضوء فن الشعر لارسطو » ٥٧ ـ ٦٠ تعقبه صور كاريكاتيرية أقل أسهاباً لشوبنهور (٦١) ونيتشه (٦٢). ويتمثل ما هو نموذجي في أن مستوى هذه الفقرات أكثر انحداراً بكثير من بقية الكتاب .

٩) «التراجيديا الاغريقية»، ١٣٣ .

١٠) «الاعمال » تحرير جلوكنر، ١٨، ١١٤ .

١١) «القوانين)ـ ٦٦٠ : انظر المبحث ٦ من هذا الكتاب .

١٢) من المؤكد أن «دور كريون هو نصف دور أنتيجونا من حيث الطول» (كيتو ١٣٠) ولكن كما رأينا فان دور الرسول في «اجاممنون» يبلغ نصف طول دور أجاممنون، ودور كساندرا يبلغ ضعف دوره، ودور كليتمنسترا أربعة أمثال طول دوره ودور الجوقة عشرة أمثال دوره .

١٣) «الاعمال»، تحرير جلوكز، ١٣، ٥١، ١٤، ٥٥٦ .

١٤) ٤٦١ : Ares Arei xymbalei Dikai Dika

١٥) «ميلاد التراجيديا»، المبحث ١٢ : صـ ٨٢ من ترجمتي . واساءة الطرح تلك ربما تعود في جانب منها الى تأثير شوبنهور الذي وصف «الباخوسيات» بأنها «اختلاق مثير للاشمئزاز لصالح الكهنة الوثنيين» (انظر المبحث ٥٧ من هذا الكتاب) .

١٦) بعد كتابة هذا، وحدت هذه الرؤية نفسها لهذه المسرحية عند أ. ر. دودز في مقدمته الرائعة للطبعة التي أصدرها من «الباخوسيات» ليوريبيديس (١٩٤٤). ان منهاج يوريبيديس المفضل هو التقاط وجهة نظر أحادية الجانب، نصف حقيقية نبيلة، لإظهار مدى نبلها ثم لإظهار الكارثة التي تقود اليها من يؤمنون بها دون تمحيص لها، لأنها في نهاية المطاف جزء من الحقيقة فقط» (٩٣) ويتحدث وليام أروسميت في مقدمته لترجمته التي تقوم على اساس مجلد دودز عن « صدام مباشر بين أولئك الذين يمثلون رغم كل ورعهم الطغيان الكامل للعادة الرائجة والعرف المتوافق والمثال المتشدد للعقل ضد التقليدي على نحو لا هوادة فيه» (٥٣٦). وقد يبدو أن الرجلين كليهما يفسران هيجل، لكن اسم هيجل ليس بالاسم الذي يشعوذ به المرء، ولم يقم أي منهما بمجرد الاتيان على ذكره! .

وبالمثل يقول دودز : «كان أول كاتب حديث فهم السيكلوجية الديونيزوسية هو إروين رود وكتابه الموسوم بـ « النفس» psyche (الطبعة الاولى ١٨٩١ ـ ١٨٩٤، الترجمة الانجليزية ١٩٢٥) لا يزال كتاباً اساسياً (٩) ـ كما لو أن أقرب صديق وراع لرود ألا وهو نيتشه لم يوجد قط .

١٧) «فلسفة الـدين»، «الأعمال» «تحرير جلـوكنر، ١٦، ١٣٤ تحرير لاسـون ١٣، ٢، ١٦٧ هذه الفقرة موجودة في مخطوط هيجل الخاص.

١٨) «محاضرات أكسفورد في الشعر» الطبعة الثانية، ١٩٥٠، ٧٠.

١٩) وليام جيمس ـ «كون تعددي» (١٩٠٩) ٣١٠، على الرغم من أن جيمس كان يشعر بأن عقل هيجل «انطباعي» بصورة جوهرية الا أنه أسقط المثالية الانجلو ـ اميركية على هيجل.

٢٠) انظر: كاوفمان «هيجل» المبحث ٣٠.

٢١) «علم الجمال»، «الاعمال»، تحرير جلوكنر، ١٤, ٥٣٢.

٢٢) «الاعمال» تحريـر لاسـون، ١٠م (١٩٣١) ٢٦٦: من محاضرات ١٨٢٦ نجـد الفقرة التـاليـة مباشرة في الصفحة نفسهـا لكنها أصدرت قبلاً، وقـد نظمها لاسون من طبعة هـوثو، ويمكن كذلك العثور عليها في «الاعمال» تحرير جلوكنر، ١٢، ٢٥٧.

٢٣) «الظاهريات» (١٨٠٧)، ٤١٢ الاعمال تحرير جلوكنر، ٢، ٣٦١) وتعد فقرة مماثلة في مناقشة هيجل لمحاكمة سقراط أكثر حذراً، لكنها لا معنـى لها ما لم يفترض مجدداً أن انتيجونا تقر بالخطأ الذي أقدمت عليه. ويشير هيجل الى أن سقراط كان ينبغي عليه أن يقترح غرامة تفرض عليه وقراً بذنبه، ثم يستطرد هيجل قائلاً: «هكـذا فإننا نرى أن انتيجونا السماويـة، أمجد من سار على وجه الارض، تمضي الى حتفها عنـد سوفوكليس، وفي كلماتها الاخيرة تطرح كـامكانية وحيدة: «اذا كـان هذا يبعث رضى الآلهة على هذا النحـو، فاننا نعترف وبما انـنا نعاني، بأننا قـد أخطأنا «الاعمال «تحرير جلـوكنر، ١٨، ١١٤)

يترجم إ ريك سي. وودكوك في «مـلاحظة على أنتيجـونا سـوفوكليس» ٩٢٥، ٩٢٦ (سي. ر ٤٣٠ (١٩٢٩) ١١٦) هذه الابيات كالتالي:

Nay then if these things are pleasing to the gods and if have sinned I will acquiesce in my gate

وعلى أية حال فإن انتيجونا تستمر قائلة:

what if the hamartia is on the otherside may they suffer no more evil than they unjustly inflict on me

٢٤) لم أر مسرحية في عـروض أكثر اختلافـاً مما رأيت هذه المسرحية، وقـد كانت ترجمة هـولدرلين مصحوبة بموسيقى كارل أورف في ١٢ أكتوبـر ١٩٦٢ في فينا هي الافضل والاكثر شموخاً بما لا وجه معـه للمقارنـة (بثت لاول مرة في أميركـا في ٣٠ أكتوبـر ١٩٦٧). لكن قوة هـذه التراجيديـا pjx في العروض المتواضعة تمثل جزءاً مما أسميته بـ «لغز أوديب».

٢٥) « Gleichberechtigt»: على سبيل المثـال «الأعمال» تحريـر جلـوكنـر، ١٤, ٥٦٧، التي سنقتطفها قرب بداية المبحث ٥٥ من هذا الكتاب.

٢٦) وبصفة خاصة «الالياذة»، ٢٨٤ : ١٥ ، ٤٧١ وما بعده، ٣٣٢: ١٧ ، ٦٢٨ وما بعده، و «الاوديسة» ١١ ، ٥٤٣ وما بعده.

٢٧) وايتمان ـ «سوفوكليس: دراسة في النزعة الانسانية الهوميروسية».

٢٨) إن العثور على وجهة نظر الشاعر الخاصة في خطاب كالشاس، الكاهن الذي لا يظهر أمامنا لكن كلماته تنقل الينا (٧٤٩ وما بعده) يشبه العثور على العظة الاخلاقية لسفر أيوب في خطب أصدقاء أيوب.

٢٩) في عام ١٩٢٩ حاول هيدلويد جونز إعادة تناول هذه المسألة في «نهاية سبعة ضد طيبة» (سي. كيو. ن. س ٩٠، ٨٠ ـ ١١٥) لكنه لم يخرج الا بعنصرين اخرين مقنعين يوضحان أن هذه المعالجة لقصة انتيجونا لا بد أنها لاحقة لمعالجة سوفوكليس: ادوارد فرينكل « Zum schluss der sieben gegen Theben» ميوزيوم هيلفتكيوم ٢١ (١٩٨٤) ٥٨ ـ ٦٤، د.د. دو «نهاية سبعة ضد طيبة» سي. كيو، ن. س ١٧ (١٩٦٢) ١٦ ـ ٣٨.

٣٠) انظر مادة أنتيجونا في قاموس اكسفورد الكلاسيكي.

٣١) outoi synechthein, alla symphlfein ephys ليس لأي من هذه الافعال الثلاث ما يناظره في اللغة الانجليزية. في اليونانية (كما في الألمانية) يمكن للفظ Sym (أي مع With) أن يستخدم كبادئه للاشارة الى أن شيئاً يتم القيام به مع أشياء أخرى (-Nicht mitzuhassen mitzu pieben physis تعني الطبيعه phy تعني ينمو، يصبح، لكن الفصل لا يشير الى نمو الشخصية وتغيرها، وانما بالاحرى الى تفتح وتجلي طبيعة المرء. وفي سياق أقل شاعرية قد يكون بمقدور المرء أن يعتبر «is my nature» ترجمة لـ ephyn.

٣٢) يردد خطأ براد لي صدى وينكلمان winckelmann في الاطروحة التي فيها: «البساطة النبيلة والعظمة الهادئة»: «يتعذب لاوكون، لكنه يتعذب مثل فيلوكتيتيس عند سوفوكليس، وبؤمية يمس روحنا ذاتها، لكننا نتمنى أن نستطيع تحمل البؤس مثل هذا الرجل العظيم» -Von der Machah-mung der griechen werke in der Mahlèry und Bildhauerkunst ١٧٥٥، ٢١، . وقد بدأ ليسنج مؤلفه «لاوكون» (١٧٦٦) باقتطاف هذه الفقرة وايضاح سوء الفهم المتضمن فيها. وعلى الرغم من أن «لاوكون» من كلاسيكيات النقد الشهيرة وأن اسلوب ليسنج نموذج للوضوح الموضوعي، فان ضروب الزيف التي هاجمها قد استمرت في البقاء من بعده.

٣٣) قارن فحسب ترجمات لويب، شيكاغو، البنجوين: ٧٤٧ وما بعده، ٤ و ٧، ٧٨٢ وما بعده بالاصل اليوناني القديم.

٣٤) يقتطف أرسطو، وهو أبعد ما يكون عن الانزعاج، هذه الابيات المهملة «الخطابة» (٣، ١٦، ١٧م) ويضعها في موضع الابيات المثالية. وفي الاتجاه المتطرف المناقض يقوم دودلي فيتس وروبرت

فيتـزأرالد في تـرجمتها للمسرحيـة بحذف ستـة عشر بيتـاً من هذا الخطـاب واضعين أصـالته مـوضع التساؤل ويشددان على أنه «أياً كان الامر، فتلك مادة كريهة» (طبعة هارفيست بوك، ٢٤٠).

للاطلاع على دليل مـوجز حول الادبيات الغزيـرة التي تتناول أصالة هـذه الابيات أنظر، وايتمان، ٢٦٣، رقم ٣١. لـدفاعـات حديثـة عن أصـالتها انظـر: كيركـوود، ١٦٣ وما بعـدها، ونـوكس، ١٩٦٤، ١٠٤ ـ ١٠٧، ١٨٤ رقم ٣٥ «يتقبل معظم النقاد الخطاب الآن باعتباره أصيلاً».

لمزيد من الحجج دفاعـاً عن وجهة نظر قريبة من وجهة نظـري أنظر: والتر د. أجارد W. Agard «انتيجونا» ٩٠٤ ـ ٩٢٠» في سي. بي. ٣٢ (١٩٣٧) ٢٦٣ ـ ٢٦٥.

راجع أيضاً «أيفيجينيا في أوليس»، ٤٨٥ وما بعده.

٣٥) «الشكل والمعنى» الفصل الخامس يتنـاول بـاسهـاب « ضروب تضـارب» مفترضـة في عقـدة «انتيجونا».

٣٦)فاورا، ١٩٤٤، ٢، كيتو، ١٩٥٦، ٩٠.

٣٧) كيركوود، ٤٢ وما بعدها.

٣٨) أنظر: المبحث ١٥ من هذا الكتاب.

٣٩) تاريخ هذه المسرحية موضع خلاف: انظر المبحث ٤٨ الحاشية ٤ من هذا الكتاب.

٤٠) ربما يجري التلميح اليه في الخطـاب النهائي الذي أوشك على اقتطـافه، ولكن من خـلال قول ذلك، بغض النظر عما سيحدث في المستقبل، فان الاحداث التي نشاهدها هي اساءة إلى الاله. .

٤١) نقطة هـامشية: «ان لا مبدئيـة القسم الذي يلزم هيلوس بمقتضـاه ان يقوم بأداء ما يطلبـه منه كائنـا ما كان (١١٨ وما بعـده (كذا، وهو بـالفعل ١١٧٤ وما بعده) لم يتم بعـد التعقيب عليها (جي. هـ. كيلز J. kells «سـوفوكليس»، التراقيـات ١٢٣٨ وما بعـده «في سي. ر، ن. س ١٢ (١٩٦٢) رقم ١٨٥).

٤٢) للاطـلاع على قائمة مـوجزة لمصـادرها القديمـة انظر: جولـد، ٤، ٤، ٥٩٣ ويقول جـولد نفسه: «ربما كان سـوفوكليس يعمل بارتياح في اطار التـدين التقليدي» (٤, ٣، ٣٨٣) راجع كذلك: س. في. جانكـوفيسكي S. Jankowski المقدمـة التي كتبها بصيـاغة إزرابـاوند لــ «التراقيات» (١٩٥٦). ، «سوفوكليس «تقبل الديانة التقليدية دونما انتقاد».

في الخاتمة يقول جانكوفيسكي عن صياغة باوند انها «تؤكد استمرار بقاء» التراقيات «طالما ان الناس على استعداد للحـديث «بما يخاطب العقل» وبالنسبة لتـلاميذ وأتباع باونـد فان تلك حادثـة ذات قيمة حضارية لا سابق لها، ولكن مهما كان تقدير المرء للمباشرة التي يتسم بها أسلوب باوند واعتبارها شيئاً يثير الارتياح للخلاص مـن الصياغات الفيكتورية التـي تستعصي على القراءة تقريباً، فان بـاوند يصم أذنيه تماماً عن النغمة التي يعـزفها سوفوكليس، وهو يقلب اتهاما متوهجاً وتـراجيدياً للورع التقليدي

الى فارس هزلي، يجبرنا على ان نضحك من الطريقة التي تتحدث بها الشخصيات.

٤٣) ١٢٦٤ ـ ١٢٧٨. بما أن أياً من ترجمتي أو أي صياغة لا تبدو منصفة لموسيقى سوفوكليس، فقد يكون مما معناه أن ننقل حروف الابيات القلائل الاولى من اليونانية الى الانجليزية:

aireti opadoi megalo men emoi
touton themenoi syngmomosynen
megalen de the on agnomosynen
eidotes ergon ton prassomenon

ما من ترجمة من الترجمات الكبرى تبقى على سمة واحدة من السمات البارزة للأصل ١٢٧٢ (العار لهم) «هو نصف الابيات الاخرى في الطول ويحمل ثقلاً مضاعفاً. والبيت الاخير يستدعي المقارنة مع «أجاممنون» ١٤٨٥ وما بعده.

٤٤) تشير الطريقة التي عولج بها هذا المؤثر الى أن «الكترا» سوفوكليس قد كتبت بعد «الكترا» يوريبيديس التي عرضت لاول مرة عام ٤١٣ ق. م. وسنعود الى هذه المسألة حينما نناقش صياغة يوربيديس في المبحث ٤٩ من هذا الكتاب.

٤٤) لفت جيرالد إلز نظري الى «المصدر والأصل لهذه الموضوعة في التراجيديا حاملات القرابين لسوفوكليس، ٨٨٦« أقول ان الموتى يذبحون الاحياء» أما ترجمة لاتيمور «أقول لكم أنه حي ويقتل الموتى» فلا معنى لها، على الرغم من أن الاغريق كان يمكن أن يقصدوا أن الاحياء يقتلون الموتى. هكذا فان المعنى هو أن اورست الذي كان من المعتقد أنه ميت قد قتل لتوه ايجيستوس. وعلى هذا النحو فإن هذا البيت يصوغ موضوعتنا في إحكام، لكن هذا المؤثر ليس له المغزى الشامل في أعمال اسخيلوس الذي حظى به فيما بعد عند سوفوكليس.

٤٥) ١٤٥١، ترجمة جيب، وقد دافع عنها في حاشية مسهبه..

٤٦) اولئك الذين يرغبون في مناقشة مسهبة سيجدونها في أ. هندز A.Hinds «نبوءة هيلينوس في «فيلوكتيتيس» لسوفوكليس» في سي. كيو ٦١ (ب. س ١٧، ١٢٦٧) ١٦٩ ـ ١٩٨٠. انظر كذلك: نوكس، ١٩٦٤ وخاصة في رقم ٢١ عن ١٨٧ ـ ٩٠.

٤٧) هذا التمييز المهم يتجاهله تماما ادموند ويلسون حينما يختتم مؤلفه «الجروح والقوس» بالرغم من أن السلوك النبيل لنيوتوليموس الذي يفصل فيه القول «يلين عناد» فيلوكتيتيس وهكذا يثنيه ويطلق سراحه، وينقذ الحملة كذلك» (٢٩٥، راجع ٢٨٣) وموجز «انتيجونا (٢٧٨) لا يقل عن ذلك غرابة، ولا يرجع ذلك فحسب الى أنه حتى «الطبعة الجديدة المنقحة لعام ١٩٤٧ تشير باستمرار الى كليون.

٤٨) الكترا كذلك قريبة منهم في الروح.

٤٩) ٩٥٩ . يشير البيت الاخير الى أنه في البيت ٩٥١ ــ الموضع الوحيد في «انتيجونا» الذي، على الرغم من أن ترجمة شيكاغو تتضمن القول terrible power فانه سيكون له معناه على الاقل إن ترجم الصفة الى marvelous أو strange والمقصود كما هو الحال في كل المواضع الاخرى هو ter-rible والابيات الاخرى التي ترد فيها هذه الكلمة هي ١٠٤٦، ١٠٩١، ١٠٩٧.

وبالمصادفة فانه من بين ما يزيد على عشرين مرة ترد فيها صفة deinos عند اسخيلوس فليست هناك مرة واحدة لا يبدو فيها أن المعنى المقصود هو. «terrible»

٥٠)(١٩٣٦). Die Scritt und ihre verdeutschung

راجع: المبحث المعقود حول «بوبر مترجما» في مساهمة والتر كاوفمان في «فلسفة مارتن بوبر» «تريد ب. أ. شليبوم. فريد مان، ١٩٦٧، ٦٧٠ وما بعدها.

٥١) دودلي فيتز وروبرت فيترجرالد اللذان يكتبان قبل تسعة أبيات: How dreadful it is when the right judge judges wrong.. وفي صياغة اخرى كيتو bad to judge at random and judge wrong.

٥٢) يلفت كيركوود الانظار، ١٩٥٨، الفصل الخامس، الى بعض «التكرار للكلمة» اصداء الكلمة عند سوفوكليس، لكنه لا يبدي أهتماماً بتكرار هذه الكلمة في المسرحية، ويفترض أنه في أنشودة الجوقة تلك تعني كلمة deinosكلمة wonderful .

يلاحظ نوكس هذا في حينه، ويتناول، هذا الموضوع في مؤلفه «المزاج البطولي» (١٩٦٤) في ثلاثة أسطر (١٦٧ رقم ٢٠) وهو يقول حقاً أكثر مما ينبغي حينما يزعم أن هذه الكلمة «متواترة» للغاية عن «يوربيديس» وهذه الكلمة توجد ثلاث مرات في مسرحياته التسع عشرة الباقية وثلاث مرات اخرى في الشذرات. لكن يوربيديس يستخدم بصورة غالبة حقاً كلاً من كلمتي sophroneo، sophros.

٥٣) ٦٧٧. بينما يعد تفسير نوكس لهذا البيت مختلفاً الا أنه بالمثل مناسب للغرض الذي ارمي اليه: «ان محاولة اياس لصياغة البديل للانتحار البطولي تقنعه باستحالته» «اياس سوفوكليس»، دراسات هارفارد في فقه اللغة الكلاسيكي ٦٧ (١٩٦١) ١٧).

٥٤) ويتمان، «سوفوكليس»: دراسة في الانسانية البطولية ١٥١.

٥٥) المرجع نفسه. وعلى الرغم من معارضتهما المعرفية لإساءات الفهم التقليدية، فأنه حتى ويتمان ونوكس يخفقان في ادراك الى أي حد كانت رؤية سوفوكليس تراجيدية خاصة في مسرحياته الاخيرة. ان ذوي النزعة الانسانية وكذلك المؤمنين يميلون الى رؤى أكثر أملاً في الحياة، رغم براهين سوفوكليس أو يوربيديس أو شكسبير.

الفصل الثامن

١) من بين هذه المسرحيات السبع فازت «هيبوليتوس» بالجائزة الاولى، وكذلك «الباخوسيات» بعد وفاة مؤلفها. وقد فازت «السيتيس» و «الطروادیات» بالجائزة الثانية واحتلت «ميديا» المرتبة الثالثة في مسابقة فاز فيها يوفريون بن اسخيلوس بالجائزة الاولى وسوفوكليس بالجائزة الثانية. للاطلاع على الطريقة التي كان الحكام يختارون بها من خلال القرعة أنظر: نوروود «التراجيديا الاغريقية» ٦١. «ومن الجدير بالذكر كذلك ان نيقياس، الذي كان طائل الثراء رائج الشعبية كان في الغالب يقود الجوقة ويموّل العرض، ولم تلحق به الهزيمة قط «بلوتارك» حياة نيقياس» (٥٢٤).

وقد اختيرت قديماً عشر من مسرحيات يوربيديس للاستخدام التعليمي الى جانب كل المسرحيات الباقية من اسخيلوس وسوفوكليس: هيكوبا، أورست، الفنيقيات، هيبوليتوس، السيتيس، أندروماخي، ريسوس، الطرواديات، والباخوسيات ومن المؤكد ان خمسا من هذه المسرحيات أقل مستوى من المسرحيات التسع الاخرى الباقية، التي بقيت بمحض الصدفة، حيث أنها كانت قريبة من بعضها في اطار الترتيب الابجدي: هيلين، الكترا، الهرقلية، هرقل، ايون، الضارعات، ايفيجينيا في أوليس، ايفيجينيا في تاوريس، والسيكلوبات، وهي المسرحية الساخرة الوحيدة التي وصلت الى أيدينا كاملة غير منقوصة.

للاطلاع على تاريخ هذه المخطوطات، انظر: ولیاموفیتز «Einleitung» الفصل الثالث، نوروود «التراجيديا الاغريقية» ٢١. سنيل Zwei topfe mit Euripides - papyre في «Herme"s» (١٩٣٥)، ١١٩ ومقدمة بيج لطبعته من «ميديا» ٩١ وما بعدها.

٢) أرسطو «فن الشعر» ١٣ : ٥٣م.

٣) جون هـ فاينلي الاصغر «يوربيديس وتوسيديدس» في «دراسات هارفارد في فقه اللغة الكلاسيكي» ٤٩ (١٩٣٨) ٤٣ فقد كل من توسيديدس ويوربيديس الايمان بالجدال على الرغم من أنه ينبغي أن يضاف ان كلا منهما قد تشكل فكريا من خلاله، انظر كذلك: أ. ر. دودز مقدمته ل «الباخوسيات» حيث يقول: «لم يوجد قط كاتب يفتقر بصورة أشد الى ايمان الداعية بالحلول السهلة والكاملة» (٩٣).

٤) يعزو أرسطو هذه الملاحظة الى سوفوكليس نفسه (فن الشعر) (٢٥أ: ٦٠ ب) إن تاريخ «التراقيات» هو أبعد ما يكن عن القطع بصورة تامة، ويتمان، ١٩٥١، يشدد على «نكهتها اليوربيديسية التي لا موضع للخطأ فيها» (٤٨) وتأثير « السيتيس» لكنه يرد تاريخها الى فترة مبكرة للغاية بين ٤٣٧ و ٤٣٢ (٥٥) وطرحه القائل مع ذلك بأن التميز الفني الهائل لاوديب ملكاً يبدو وكأنه يقتضي أن نسمح لعدد أكبر من السنوات بالانقضاء بين الاثنين (٢٥٧١ رقم ٤٠) لا تقل له حيث أن مسرحيتي سوفوكليس الاخيرتين لا تقتربان من كمالها كذلك ويخصص كيركوود، ١٩٥٨، ملحقاً

بكامله لهذه المسألة. ويختتم بقوله ان «البرهان على تاريخ مبكر ليس قوياً حقاً» لكنه يحبذ «تاريخاً يعقب» «أياس» ويسبق «انتيجونا» وفي النهاية يقر بأن كيتو، ١٩٣٩، قد حدد للمسرحية تاريخاً حوالي ٤٢٠ وجيناروبيراتا و Gennara Perraatta، ١٩٣٥، في نهايه حياة سوفوكليس العملية (٢٩٣). ويذهب وليامو فيتز باسهاب شديد في مقاله التقديمي الذي يقع في ١٦٧ صفحة لطبعته ل «هرقل» يوربيديس (الطبعة الثانية المنقحة ١٨٩٥) الى أن تأثير «هرقل» (بعد ٤٢٥ ق. م) كان كبيراً في «التراقيات» (١، ١٥٢ ـ ١٥٧) وقد تبنى جيلبرت موراى الرأي ذاته (أدب اليونان القديمة ٢٤٦).

٥) يقول جيلبرت موراي باحكام بالغ: «ليست هناك مسرحية واحدة ليوربيديس لا يجد الناقد فيها سقطات أو اساءات خطيرة، رغم أنه ربما كان من الصحيح أنه كلما كان الناقد أسوأ زاد ما سيجده. (أدب اليونان القديمة، ٢٧٣) ولم يضع موراي ووليامو فيتز يوربيديس في مكانة أدنى من سلفيه.

٦) يعتقد معظم الباحثين أن مسرحية سوفوكليس هي الاقدم، وأني لا وافق على ذلك، ولكن لئن وجد دليل على أن يوربيديس قد نظم أولاً فلن يكون من حق أحد أن يشعر بقدر كبير من الدهشة (د. و. لوكاس« الشعراء التراجيديون الاغريق» (الطبعة الثانية، ١٩٥٩) ٢٥٧ رقم ٩) ويعد ج. زونتز G. Zuntz (١٩٥٥) واحداً من القلائل الذين يرجعون «اليكترا» يوربيديس الى وقت سابق قليلاً على ٤١٣. أما «الكترا» سوفوكليس فانه لا يأتي على ذكرها.

٧) يوربيديس: ١٦٠، ٢٧٩، ١١٦٠، سوفوكليس: ٨٦ وما بعده، ١٩٣ وما بعده، ٤٨٢ وما بعده.

٨) ٢٢١، ترجمة موسى حراس وجون ماكلين في «عشر مسرحيات ليوربيديس» وهذه الترجمة النثرية وان كانت حرفية أفضل كثيراً من محاولات ارثرس. في الترجمة الشعرية في طبعة لويب. وتعد صياغة إميلي فيرميولي في «التراجيديات الاغريقية الكاملة» «مرضية بما لا وجه معه للمقارنة من وجهة النظر الأدبية، لكنها أقل حرفية من ترجمة حراس».

٩) هذه هي ترجمة حراس. اما اميلي فيرميولي فإنها تجعل العجوز يقول: In your own hand and the grace go good you hold all poised فيليب فيلاكوت (البنجوين):

Success lies in your luck and your strong arm

أرثر سي. وأي (لويب):

In thine own hand and future is thine all

ويوربيديس نفسه:

En cheiri tei sei pant echeis kai lei Tychei

ليست هناك أي اشارة في الاصل على الاطلاق الى أي اله، وكل من فيلاكوت ووای لا يفلح في الذي يبرزه حراس: ترتيب الكلمات بالغ الافصاح وبينما يعد معنى كلمة tyche ملتبساً ومثيراً للجدال

فان كلمة chance لا تبدو الكلمة الأفضل هنا :

It is all up to you and chance

١٠) بالمصادفة، فإن: اسخيلوس استخدم بصورة أكبر بكثير الآلات وعمليات القدوم والرحيل المتوهجة بالمقارنة بيوربيديس. للإطلاع على موجز مختصر لـ «الحيل المسرحية» التي لجأ اليها اسخيلوس أنظر: مقدمة بيج لـ «أجاممنون» ١٩٥٧، ٣٠، رقم ٢٢.

١١) «يوربيديس اللاعقلاني» «في سي. ر. ٤٣ (١٩٢٩) ٩٧ ـ ١٠٤.

١٢) أجد تأييدا لهذا الظن في برونوسنبل Das lruhste Zeugnis uber Sokrates في «فيلولوجوس» ٩٧ (١٩٤٨) ١٢٥ ـ ١٣٤. وهو يذهب الى القول بأن «ميديا» ١٠٧٧ وما بعده ربما مضت بسقراط الى صياغة طرحه المضاد وأن هيبوليتوس ٣٨٠ وما بعده ربما كان رد يوربيديس على سقراط. وقد لوحظ منذ وقت طويل ان تصدي أفلاطون لوجهة نظر الجمع تمثل رده على «هيبوليتوس» وذلك على نحو ما يؤكد سنيل نفسه (رقم ١٢٩) على سبيل المثال من قبل ولياموفيتز في نهاية حاشية طويلة توثق الطريقة التي حفز بها يوربيديس أفلاطون Einteitung ١٩,٧، ٣٤).

في الطبعة الثانية المنقحة من Die griechische Tragodie، (١٩٥٤) ١١٢، ويتقبل ماكس بولينز M. pohlenz ايضاح سنيل أن كلمات فيدرا في «هيبوليتوس» تشكل طرحا خلافيا مباشراً ضد سقراط، لكنه لا يقبل زعمه أن (ميديا) ١٣٧٨ ــ ١٣٨٠ (كذا) قادت سقراط الى صياغة طرحه المضاد. وتحمل حاشية بولينز الموجزة مؤشرات التعجل (وهو يدل كذلك الى مقام سنيل مع اثبات عام بصورة خاطئة) وهي غير مقنعة. انظر كذلك لسنيل « شاهد من الدراما الاغريقية» (١٩٦٤) الفصل الثالث.

كان أول من أورد «هيبوليتوس» ٣٧٤ في مواجهة زعم نيتشه ان يوربيديس كان يشارك سقراط في رؤيته هو وليامو فيتز في Zukunftsphilologie(١٨٧٢) ٢٨. ويفتقر دفاع رود عن نيتشه في هذه النقطة الى القوة كلها (Agter philologie (١٩٧٢) ٣٩).

١٣) الرؤية المعتادة هي أن الوجودية شكل من أشكال اللاعقلانية، لكن ايريس ميردوخ A. Murdock، عنونت دراسة مبكرة شديدة اللماحية بالعنوان التالي: سارتر: «عقلاني رومانسي» (١٩٥٣).

١٤) في صياغة ستيورات جيلبرت الانجليزية أصبحت اللوحة المشهد وحذفت أرقام المشاهد، والترجمات السابقة الى الانجليزية من الفرنسية لنا.

١٥) كل ترجمات نيتشه مستمدة من «The portable Nietzche» ترجمة والتر كاوفمان. والمقتطفان الاولان مصدرهما «هكذا تكلم زراد شت» الجزء الثالث الفصل الثاني و «المقدمة» «المبحث ١، والأخير من «انساني، انساني جداً،» الفصل ١، وربما نجد مقتطفات مماثلة مثيرة للاهتمام بالنسبة

للمقتطف الاخير في الفصل الذي يحمل العنوان «حول لدغة الأفعى» في «هكذا تكلم زرادشت»١ .

١٦) «شجرة أسباب الخلاق» المبحث ١٦ (الحضارة وضروب سخطها) المبحث ٧ .

١٧) ٦٨٠ وما بعدها .

١٨) «العلم المسرور» المبحث، ٣٤، و«مــــا وراء الخير والشر» المبحث ٢٩٥، «شفق الالهة ـ المقدمة، «انساني، انساني جداً» ٣، المبحث ٦ . .

١٩) «الوجودية من دستويفسكي الى سارتر» تحرير والتركاوفمان، ٢٩٢ .

٢٠) «وراء الخير والشر» نهاية المبحث ٣ , ٢ .

٢١) «دائرة الطباشير القوقازيـة» باطارها القصصي الراجع للنزعـة الجماعية ليست إلا مثلاً واحداً . وسنبحث مسرحية «جاليليو» تفصيلاً في الفصل الاخير من هذا الكتاب .

٢٢) قبل كل شيء في «أخذ المقـاييس» وقد وصفهـا بريخت نفسه بأنها مسرحيـة تعليمية وأيـا كانت مزاياها فان ميزة الحذق ليست من بينها .

٢٣) ٢، ٢ البدايـة . ليس كتاب« الكلمات» وهو وحـده الذي يذكـرني بـ «هاملت» فعنـوان كتاب «الـوجود والعـدم» يشير الى «أكون أو لا أكـون» . إن فـولتير على سبيل المثال في مقـاله الشهير «حـول التراجيديا» في «رسائل فلسفية» الذي ترجم أحيـانا تحت العنوان «رسائل عن الأمة الانجليزية» يترجم هذه الكلمات على هذا النحو de tetre au neant .

٢٤) ٢ , ٢ قرب النهاية .

٢٥) «مقدمة الى شكسبير»، ٣٢١ .

٢٦) «ميلاد التراجيديا» المبحث ٧ .

٢٧) مقدمة الطبعة الثانية و «ميلاد التراجيديا» «المبحث ٣ ص ـ ٢٠ في ترجمتي .

٢٨) «ميلاد التراجيـديا » المبحث ٧ . على من يهتم بتكوين الـوجودية الفـرنسية أن يعيد قـراءة هذا المبحث . ان موضوعة الغثيان البارزة هنا، تتواتر على نحو أكثر بروزاً في «هكذا تكلم زادشت» .

الفصل التاسع

١) سيكون ممـا لا طائل وراءه أن نتنـاول مجالاً سبق تناولـه في «من شكسبير الى الوجـودية» الفصل الاول .

٢) ف . ا. هاليداي «التسلسل الزمني للمسرحيات» في «رفيق الى شكسبير» (١٩٦٤). ١٠٢ يورد تيمون قبل لير مباشرة .

٣) باستثناء حالة كريون وكلوديوس .

٤) ٦ أبيات قبل نهاية الفصل الثالث .

٥) ٣، ٢.

٦) يوردم. ت هيريك M. Herrick في «فن الشعـر لأرسطـو في انجلترا» (١٩٣٠) ٧٥ لانجين Langbaine كمثال.

٧) «بعض الصور من حياة. . الخ السيد وليام شكسبير» مقتطف في المرجع السابق، ٩٦.

٨) جي فرانك كيومود V. Kermode أربعة قرون من النقد الشكسبيري، (١٩٦٥) ٣٢، كذلك هاليداي، ٥٧.

٩) كيرمود، ٣٣، راجع كـذلك: قصيدة إدوين النجتـون روبنسون المطـولة «بن جـونسون يحتفي برجل من ستراتفورد» المقطع الثالث.

١٠) راليغ، ١٨، طبعة المكتبة الحديثة، ٣٢٣.

١١) من قصيدة بن جونسون الشهيرة المطبوعة في مطبعة فوليو الاولى لعام ١٦٢٣ واعيد طبعها على سبيل المثال في كيرمور ٣٣ وما بعدها.

١٢) «الميثولوجيا الكلاسيكية عند شكسبير» ٦.

١٣) الأعمال، تحرير جلوكنر، ١٤، ٥٦٧.

١٤) ١٤, ١٤، ٥٦٧ـ ٧٧٠.

١٥) ١٥، ١٤، ٥٧٠ـ ٥٧٢.

١٦) سـواء أكـانت صيغـة الجمع هـذه تمثل خطأ شفـويـاً في إحـدى محاضرات هيجل أو خطأ في مذكرات طالب، فقد كان حرياً بـ: هـ. ج، هوثو H. Hotho أن يلحظه حينما نشر المحاضرات.

١٧) ١٤، ٥٧٢. هنا تبلغ الترجمة الانجليزية القارىء بأن جونز جوتة Goes to ground ومن المؤكد أن القراء الـذين يلمون بعض الشيء بالالمانية سيدركـون ان جوتز Geht.. zGrunde بمعنى يفني.

١٨) ١٤، ٥٧٣. تختتم خمس كلمات اخرى هذه الجملة وتلت الفقرة هي:

eine ungluckselige seligleif im ungluck » ودون انتبـاه كاف الى التـلاعب المتعـدد بـالكلمات، فإن تلك الكلمات قـد تترجم على النحو التـالي: «a miserable bliss in misfor-tune»

١٩) هذا هو عنوان مقـال كتبه جي. أ. باسمور J. passmore والفصل الثـالث في «علم الجمال واللغة» تحرير وليام ايلتون W. Elton ١٩٥٤).

٢٠) ١٤، ٥٧٤.

٢١) وصف الحروف هـو للطبعـة الأصلية. لايضـاح مختلف للظـاهـرة التي يناقشهـا بليني أنظـر المبحث ١٩ من هذا الكتاب.

٢٢) يورد شوبنهور أنشودة الجوقة تلك في المجلد الثاني، ٢، الفصل ٤٦ .

٢٣) ص ٥٩ من ترجمتي .

٢٤) المبحث ٦، ص ٢٤ من ترجمتي .

٢٥) المبحث ١، ص ٢٧٠ من ترجمتي .

٢٦) «شفق الالهة» المبحث الاخير ٥٦٢ راجع «ارادة القوة» المباحث ٨٥١ـ٨٥٣، ١٠٥٢ .

٢٧) ٥٦ ـ ٦٠ من ترجمتي .

٢٨) «الاعمال»، ٩، ٤٤٨ .

٢٩) «انساني، انساني جداً» المبحث ٢٣ .

٣٠) «وراء الخير والشر» المبحث ٢٢٩، ١٥٨ في ترجمتي .

٣١) كتب بين ١٩١٢و ١٩١٤ ونشر في Abhendlungen und Augsatze vom umas-turz der werle Der Abhand lungen und Autsatxe zweile durchgese hene Auflage(١٩١٥) .

٣٢) «التراجيديا: مقالات حديثة في النقد» تحرير لورنس ميتشل L. Michel وريتشارد د. سيوول R. Sewall (١٩٦٣) ٣٠ و «المحدثون يتحدثون عن التراجيديا: مختارات» تحرير لا يونيل أبيل (١٩٦٧) ٢٥٢ .

بعد صفحات قلائل تجعل الصياغة الانجليزية شيلرينا قض نفسه صراحة حينها تقول: The tragic would thrive in a satanic world as well as in a diverse(ميتشل وسوول ٣٥، أبيل ٢٥٧) . أن ما يقوله شيلر بالفعل هو: ان العالم «الشيطاني» من شأنه استبعاد التراجيدي على نحو لا يقل عن عالم الهي تماماً. (٢٥٤) .

٣٣) سبق أن لاحظنا بعض اساءات الترجمة القاسية لهيجل من قبل، ولا يونيل أبيل يعيد نشرها دون تردد. والمقال الوحيد الى جوار مقال شيلر الذي يظهر في كل من المجموعتين المشار اليهما قبل قليل هو و. هـ. أودن «البطل التراجيدي المسيحي: مقارنة بـ مصير القبطان أخاب ونموذجه الاغريقي الكلاسيكي» . وهو يصور بدوره الحاجة الى تعطيل عدم التصديق. وهو يقع في أقل من خمس صفحات، ومن هنا فقد تكون ثلاثة مقتطفات منه كافية: «لا بد أن انتيجونا زائفة أما بالنسبة لولائها لاخيها أو لولائها لمدينتها. إن الموقف التراجيدي الخاص بمعرفة أن المرء مجرم أو أنه مرغم على أن يكون مجرماً لا تخلقه السقطة في شخصية البطل، وانما تبعثه الالهة كعقاب على وجود هذه السقطة عنده» وهذا حقاً تفسير جديد لـ «انتيجونا»، لكن أودن لا يقول لنا على أي سقطة تعاقب أنتيجونا .

«ان البطل، القبطان أخاب، هو عند البداية ما كان يمكن أن يكون عليه في التراجيديا الاغريقية في النهاية فقط، أي سيء الطالع على نحو استثنائي. انه ضحية بالفعل. . . فقد التهم حوت ساقه» من ناحية اخرى فان برومثيوس يصلب على صخرته فحسب مع بداية التراجيديا. وكم هم محظوظون،

بـالمقارنـة برجل فقـد ساقـه، أياس أنتيجـونا، الكترا، فيلـوكتيتيس، وأوديب في كولـونا حينما تبـدأ تراجيدية كل منهم.

في النهـاية، وفي الفقـرة الاخيرة، يقال لنـا إنه في «مـوبي ديك»: «الناجي الـوحيد، كما الجوقـة في التراجيديا الاغريقية، هو المشاهد اسماعيل. لكن اسماعيل ليس، كالجوقة الاغريقية، الانسان العادي الابدي...» اذا كانت «الصافحات» هن الانساني العادي الأبدي، فان كل شيء يمر، وسيكون مما لا معنى له: أن نورد «الضارعات» لاسخيلوس او «الطروداديات» أو «الباخوسيات» ليوربيديس. ولكن هل هناك تراجيديا اغريقية واحدة نجد فيها أن الجوقة هي الناجي الوحيد؟.

أما فيما يتعلق بـ«الميتـاثيتر»: أن لير «لا يستطيع حماية كورديليا. أنها تقتل، وهـو يعجز عن الانتقام لها.. لير.. لا يستطيع أن يؤثـر فينا مثل أوديب تلك المسرحية «أوديب في كولـونا». ذلك ان اوديب قد أحـرز خلال المعـاناة القـوة المطلقة التي يمكن للمعـاناة الكبرى أن تمنحهـا... وفي رأي ـ والمرء لا يستطيع الا ان يخمن هنا ــ فان كل من اجتاز غمار التراجيديـا يتجاوز الصغار الذي تفترضـه الرغبة في ايذاء الاخـرين» (٩). ترى هـل يترفع بروفسـور أبيل عن أن يكون مصيبـا حول أمـور محددة الاهمية ككون لير يقـول صراحة: «لقـد قتلت العبد الذي كـان يشنقك» أو أن أوديب العجوز، على نحـو ما يعبر شوبنهور: «يعزيه انتقامه من أرض آبائه» وأنه يستمطر اللعنة على ولديه؟ ان أبيل يؤكد لنا: «انني لا اطلب ان يصغي الي، حتى اذا كنت على خطأ على أساس ان الطـريقة التي اخطىء بها مثيرة للاهتمام اولها خصـوصيتها. اني أزعم بأني على صـواب (٧) والتأكيـدات المقتطفة أعـلاه جـوهريـة بالنسبـة لما يطرحه.

٣٤) هذا هو جـوهر «منهاج البحث الظـاهراتي» الذي قدم هيدجـر تصوره له بعد عشريـن عاماً في المبحث ٧ من «الوجـود والزمـان» فهو بعد منـاقشة صـافية لـ«الظـاهرة» و«اللـوجوس» يختتم قائلاً: ان معنى هذا المنهاج هـو «السماح بأن يرى من ذاته ما يظهر ذاته، كما يظهـر ذاته من ذاته وأضـاف: «لكن هـذا لا يعني قـول أي شيء مختلف على الاطـلاق على قول هـوسرل» الـوارد أعلاه: للأشياء ذاتها».

وعلى العكس من شيلر، فان هيـدجر يستغرق سبع صفحات مليئة بالحجج الملتبسة والاشتقاقات المثيرة للتساؤل والكلمات المنحوتة المتشابكة ليقول في إسهاب بالغ ما يمكن أن يقال ـ وقد قاله هوسرل ــ في أربع كلمات. ومنحـوتـات هيـدجـر لا تقـول الكثير في حيـز ضئيل، شأن منحـوتـات فـرويـد والمنحـوتات الجيـدة بشكل عام، وانما هـي تقول القليل في الحيـز الكبير. ومع ذلك فحتى اذا اعتصر «الـوجود والـزمان» ليغـدو مقالاً يقع في ثـلاثين صفحة فـان معظم القراء سيفترضـون (على نحو مـا افترضوا حينما اختزلت ستة مجلدات ضخمة لتوينبي الى مجلد واحد صغير) أن كل شيء مبرهن عليه في العمل الكبير. وحتى الان، فان الشراح يطيرون فـرحاً حينما يستطيعون اظهار أن فقـرات تبدو عصية

على الاختراق تعني شيئاً، أي شيء، بغض النظر عن مدى بعده عن الاصالة.

٣٥) كان تعبير Autfheben من أكثر التعبيرات المميزة لهيجل. لمناقشة تفصيلية لهذا الاصطلاح انظر المبحث ٣٤ من كتابي الموسوم (هيجل) ب (١٩٦٥).

٣٦) ان التماثل مع فقرات سقراط قريب بشكل خاص. انظر «الاعمال» تحرير جلوكنر ١٨، ٤٨، ١١٩ حيث يحاول هيجل ايضاح السر في ان موت سقراط كان تراجيديا على الرغم من أن الموت بصفة عامة ليس كذلك.

٣٧) تم انتقاد هذه الرؤية في المبحث ٣٧ من هذا الكتاب، وبخصوص مقتطف من شتايز ينتهي على هذا النحو: «ينبغي أن نأخذ في الاعتبار بشدة هذا التمييز فالتراجيديا غير قابلة للاصلاح». وقد رأينا كذلك كيف أن نيتشه قد قال بالفعل إن« التراجيديات . . . تتناول مالا علاج له».

ويؤثر لايونيل أبيل استخدام اصطلاح implacable أي لاسبيل الى تغييره. لكنه يقول كذلك صراحة: «في التراجيديات ينبغي أن تكون محمد البطل ضروروية وليس بمحض الصدفة» (٧٩).

الفصل العاشر

١) يصف قاموس أكسفورد للغة الانجليزية محقاً ايضاح الكلمة كالتالي:

an unhappy or fatal event or series of events in real life a dreadful calmity or disaster

بأنه مجرد استخدام مجازي او رمزي فحسب لكلمة تراجيديا، وهو استخدام لا يعود مصادفة الا الى أوائل القرن السادس عشر. وأول مرة ترد فيها كلمة «تراجيدي» تعود الى ١٥٤٥ . والقصة هي ذاتها بصفة جوهرية في اللغات الاخرى.

٢) على سبيل المثال: سيدني هوك في «البراجماتية والمعنى التراجيدي للحياة» (١٩٦٠)، ماكس شيلر، ١٩١٥، وهيجل.

٣) على سبيل المثال: والتركاوفمان، في المقام الأول في «إيمان مهرطق» (١٩٦١) الفصل الحادي عشر.

٤) انظر: بداية المبحث ٥٥، ويمكن بالطبع لقراءة حاذقة أن تجد درجة من الحتمية في «عطيل» (على سبيل المثال: والتر كاوفمان في «من شكسبير الى الوجودية»، ٣٧ وما بعدها) وتوضح السر في أن لير لا يصبح مثيراً للاشفاق فحسب (المرجع السابق نفسه و «ايمان مهرطق» المبحث ٩١)، ولست أعلن تراجعي عن هذه التحليلات.

٥) هوك، مرجع سابق، يعتبر التراجيدي فحسب صراعات بين الخير والخير او بين الخير والحق «حيث الخير اصطلاح شامل لكل القيم في موقف ما والحق بالنسبة لكل الالتزامات» او بين الحق والحق. وشأن شيلر فإنه لا يقر بأي دين لهيجل أو يبحث ما يعتبره الشعراء التراجيديون تراجيديا.

ولكن هل ينبغي حقاً ان نعتبر مسرحيات كورني أكثر تراجيدية من مسرحيات الاغريق وشكسبير؟ .

٦) لن نغطي هنا مرة اخرى النمو المزعوم للنزعة العقلانية والتفاؤلية وفقدان الايمان الديني والنقاط الاخرى التي بحثناها من قبل، وبصفة خاصة في بداية ونهاية الفصل الرابع «اسخيلوس وموت التراجيديا».

٧) لارتباطها بالكالفينيه انظر: المبحث ٨٧ في كاوفمان «إيمان مهرطق».

٨) ماثيو ٢٠، ١٦ راجع ١٩، ٣٠ ومرقص ١٠، ٣١، ولوقا ١٣، ٣٠.

٩) «زاتابلت» «يونيو ١٩٦٣». أعيد نشر الخطاب الى جانب العديد من الوثائق الاخرى في «عاصفة حول النائب» تحرير إريك بنتلي E. Bently (١٩٦٤). وقبل أن يتوجه الى الاجتماع الانتخابي المغلق الذي كان من المتوقع الى حد كبير أن يرفعه الى الكرسي الرسولي اعتبر الكاردينال مونتيني أن من «واجبه» الدفاع عن بيوس الثاني عشر، ووصل الى التشكك كتابة ـ بروح أقرب الى تلاوة الترتيل ـ في أن هوخهوث الذي لم يقدر له أن يقرأ ولا أن يشاهد مسرحيته كان يتمتع «بالتكامل الانساني العادي»، «سيكون من الافضل بالمثل اذا ابتعد الخيال المبدع للكتاب المسرحيين الذين لم يؤتوا قدراً كافياً من حسن التمييز التاريخي « وربما كذلك من التكامل الانساني العادي وان كنا نبتهل لله ألا يكون الامر كذلك عن العبث بموضوعات من هذا النوع وبشخصيات تاريخية عرفها البعض منا».

١٠) والتر كاوفمان «التفكير الالماني اليوم» في «كينيون ريفيو» عدد شتاء ١٩٥٧ الصياغة الالمانية وردت في Texe und Zeichen ١٩٥٧. صياغة منقحة في «من شكسبير الى الوجودية» (١٩٥٩).

١١) كاوفمان «الدين من تولستوى الى كامو» (١٩٦١) ٢٧، ٣٤.

١٢) «العالم كإرادة وامتثال» الفصل ٣٧. يذهب شوبنهور الى القول بأن الشاعر ينبغي أن يعكس العالم كالمرآة ويقدم «العديد من الشخصيات السيئة وبين الفينة والفينة شخصيات شائنة وكذلك العديد من الحمقى... وبين الحين والاخر انساناً عاقلاً، انسان ماهراً، انساناً شريفاً، إنساناً خيراً، وكاستثناء في غاية الندرة فحسب انساناً نبيل الذهن. وفي رأيي أنه في هوميروس بأسره لا يقدم انسانا نبيل الذهن حقاً، رغم وجود الكثيرين ممن هم احياء وشرفاء. وربما نجد في شكسبير بأسره انسانين نبيلين، لكنهما ليسا شديدي النبل بأي حال من الاحوال، ولنقل: كورديليا، كوريولانوس، ولا نجد بالكاد أحداً آخر، ومن ناحية اخرى فإن مسرحياته تحفل بالنوعيات التي وصفناها لتونا»، واختيار كوريولانوس وليس كنت على سبيل المثال هو اختيار مدهش، ويبدو أن شوبنهور قد تملكه مفهوم الانتقام من مواطنيه الذين لم يقدروه حق التقدير. (راجع ملاحظته حول أوديب في كولونا التي أوردناها في المبحث ٥٧ من هذا الكتاب).

١٣) وضع للطبعة الالمانية الاصلية عنوان فرعي هو «Schauspiet» أي «مسرحية» وحينما اكتشفت متأخراً في طبعات لاحقة أن هذا العنوان الفرعي قد تم تغييره الى christ- Traucrspiet

Ein liches (مسرحية مسيحية) أحسست بالثقة في مطالعتي لهذه الدراما، لكني دهشت حينما كتب هوخهوث لي يقول ان هذا كان العنوان الفرعي الاصلي الذي غيره الناشر ــ لأنه افترض أنه يرتب مسؤولية قانونية تجارية. وقد كان قصد الكاتب ساخراً الى حد ما: فالالمان يستخدمون في بعض الاحيان في عاميتهم كلمة Trauerspiel للاشارة الى المعاملة التعسة من جانب رجل ما لرفاقه.

حقاً ان هوخهوث واقع الى حد كبير تحت تأثير المفهوم المقبول بصورة كبيرة والقائل ان التراجيديا الحقة ينبغي ان تكون حتمية بحيث أنه احتفظ بالعنوان الفرعي Tragodie لمسرحيته الثانية التي ستتم مناقشتها في المبحث التالي. وقد كان لدى بيوس الخيار، على نحو ما يرى هوخهوث الامر، ولم يكن مضطراً لأن يكون مذنباً، ومن هنا فإنه ليس شخصية تراجيدية.

١٤) على سبيل المثال: لورنس ميتشل «امكانية التراجيديا المسيحية» («ثوت» ١٩٥٦ أعيد طبعه في ميتشل وسيوول: مرجع سبق ذكره) ووالتر كاوفمان نقد« الدين والفلسفة» (١٩٥٨) المبحث ٧٧ « كما لا يمكن أن توجد أي تراجيديا مسيحية او يهودية »ويذهب ميتشل الى القول بأن «المسيحية متصلبة بالنسبة للتراجيديا، فالتراجيديا تقاوم وتتراجع تحت تأثير المسيحية (٢٣٢) ويختتم بقوله: «لم يبرز بعد شيء يمكن أن يوصف دون اعتراض بأنه مسيحي وتراجيديا في الوقت نفسه» (٢٣٢).

ومن المؤكد أن عمل مارلو الموسوم ب «دكتور فاوستوس» ليس تراجيدية مسيحية. وهي مسيحية على الرغم من إلحاد مارلو، لكنها ليست تراجيديا، فما هي إذن؟ إنها مسرح ملحمي ظهر قبل بريخت بوقت طويل: مليء بالاحداث، داع للاخلاق متراوح القطب بين الخير والشر. وقد قال مارتن ايسلين M. Esslin بالفعل عن ترجمة بريخت المبكرة وإعداده لمسرحية مارلو «ادوارد الثاني» التي قدمها واخرجها بريخت بنفسه في عام ١٩٢٤« من العديد من الوجوه كانت تلك هي المرة الاولى التي يظهر فيها مسرح بريخت الملحمي» (٢٩).

histoire n'est qu'un clou ou le tablea est accroche

١٥) (مقدمة كاترين هوارد).

١٦) ١٥٦، انظر كذلك: ١٣٣، ١٩٠.

١٧) لقد عاش جريشتاين حقا ومات، و«الاضواء التاريخية الجانبية» الملقاة عليه مهمة، وتبدو الصورة المقدمة في المسرحية حقيقية. ولتصوير المساهمة التي قدمتها المسرحية في هذا الصدد قد يورد المرء زعم نورمان بود وريتز السابق على «النائب» بأنه «ما من شخص كان يمكن ان ينضم للحزب النازي. دع جانباً ذوي القمصان البنية دون ان يكون على الاقل مناهضاً شريراً للسامية (كومنتري ١٩٦٣، أعيد نشره في «اعمال ونقض للأعمال» (١٩٦٤) ٣٤٨) وكانت المفاهيم المماثلة رائجة تماما في الولايات المتحدة. أما الان فلم يعد المرء بحاجة الى تجربة شخصية وافرة لتفنيد هذه المفاهيم.

١٨) جونتر ليفي G. Levey «بيوس الثاني عشر واليهود والكنيسة الجرمانية الكاثوليكية» في

«كومنتري» فبراير ١٩٦٤ ، ٣٣. ويدعم المقال ما يزيد عن مائة حاشية. ويقوم على أساس كتاب ليفي. للاطلاع على عبارة ليبر انظر:

Summa iniuria oder Durfle der papst schweigen?

مجموعة ممتازة من المختارات الالمانية من التعليقات المنشورة حول النائب تحرير فرتيزجي راداتز F. Raddatz(١٩٦٣).

هناك دراسة شاملة وغير مجاملة بصورة فائقة لبيوس الثاني عشر تتناول باسهاب بابويته بكاملها وشخصيته مدرجة في كارلو فالكوني Ipapi del ventesimo secolo C. Falconi (١٩٦٧، (البابوات في القرن العشرين: من بيوس العاشر الى يوحنا الثالث والعشرين) ويتضمن الفصل المعقود عن يوحنا العديد من المقارنات الكاشفة.

١٩) في التعليمات التي تسبق المسرحية في المجلد الذي يضمها يقال لنا ان بروفسور فريدريك الكسندر ليندمان قد أصبح فيسكونت تشيرويل في عام ١٩٥٦ فحسب، ولكن على امتداد المسرحية التي تقع احداثها في عام ١٩٤٣ يعرف ويخاطب بتشيرويل. ومن شأن هذا ان يعطي الانطباع بالاهمال. وفي الحقيقة أن هوخهوث لديه سبب يدعوه لهذا، وعلى الرغم من ان هذا ليس مطروحاً في الكتاب فإن «ليندمان» هو اسم سيبدو لمعظم الالمان يهودياً، وما كان يمكن للملاحظة الواردة في التعليمات للمخرج حول انه ما من أحد يبدو وكأنه يعرف ما إذا كان بروفسور ليندمان أو لم يكن يهوديا أن تحول دون هذا الانطباع، كما أنها ما كانت لتساعد على تذكير القارىء بأنه في الحرب العالمية الثانية كان للألمان جنرال في سلاح المدفعية يحمل ذلك الاسم، وقد أعدم عقب المؤامرة الفاشلة على هتلر في ٢٠ يوليو ١٩٤٤. والأمر المهم بالنسبة للجمهور في المسرح هو الانطباع المعطى على خشبة المسرح، حيث ان تشيرويل هو المستشار الذي دعا بشدة الى قصف المدن والى القضاء على سيكورسكي.

وعلى الرغم من أن تشيرويل شخصية ميفستوفيلية فليس المقصود به أن يكون شريراً. وهوخهوث يحرص على أن يسند اليه الرصيد المتمثل في ذهابه الى المانيا في عام ١٩٣٣ لدعوة العلماء اليهود المقترنين بزوجات يهوديات لمغادرة المانيا الى انجلترا، وهكذا يقول: «قبل ست سنوات من هجوم هتلر على بولندا وايقاعه بالنمساويين الذين دبّت الفوضى في صفوفهم، الهزيمة التي ربما غيرت العالم وان لم يلحظ أي كتاب في التاريخ ذلك» (٥٤). والكاتب يبدي اعجابه بليندمان لقيامه بهذه الخطوة ويشعر أن تشرشل قد اضطر للقيام بما قام به. لكن هوخهوت كان يعرف كذلك ان الجمهور الالماني سيستجيب بشكل مختلف.

غير أن احساس هوخهوث بالوسط الذي يحيط به لا يعادل حساسيته الاخلاقية. وفيما يتعلق بمسرحية «الجنود» فقد استعان بباحث متخصص لمساعدته، وعلى الرغم من أن هناك وفرة بالغة في المقتطفات الا ان المرء لا يخرج بالانطباع بأن المؤلف قد غمس نفسه في الوثائق ووصل الى تحقيق الالفة

مع انجلترا أيام الحرب. وقد عدلت احدى الملاحظات حول الولايات المتحدة (٤١) قليلاً في الطبعة الاميركية (٥٠) كنتيجة لانتقاداتي.

٢٠) يتوافر كل من النص الالماني وكذلك «مواد حول حياة جاليليو» «البريخت» (وهي مواد مهمة معظمها كتبها بريخت، لكنها تشمل كذلك تقريراً تفصيليا عما قاله للممثلين خلال البروفات في برلين في ١٩٥٥ ـ ١٩٥٦) تحرير فيرنر هيخت (١٩٦٣) في طبعات ذات غلاف ورقي. وكذلك الحال بالنسبة لكتاب جيرهارد سيرسني الموسوم ب «حياة جاليليو وسقوط برتولد بريخت» (١٩٦٦) الذي يتطرق ضمن أشياء اخرى الى تاريخ جاليليو ويقارن بين الصياغات الثلاث للمسرحيات (أدرج العديد من المشاهد في كل من الصياغتين الاولى والاخيرة)، مارتين ايسلين «بريخت: الانسان وأعماله» (١٩٦٠) و «جاليليو: صياغة انجليزية» بقلم تشارلز لافتون: تحرير وتقديم أريك بنتلي.

٢١) «المواد» تحرير هيخت، ٣٨ـ٧٨.

٢٢) انظر: ايسلين «بريخت» (١٩٦١)) ٢٢٣ وما بعدها و ٣٠١.

٢٣) سيزسني، ١٢٢. يتضمن هذا الكتاب الصياغة الاصلية للمشهد بكامله.

٢٤) المرجع السابق، ٢٤.

٢٥) «المواد»، ١٠.

٢٦) «المواد»، ١٣٣.

٢٧) المرجع نفسه، ١٣٧, ١٤٢.

٢٨) المرجع نفسه، ١٤٥.

٢٩) «المواد»، ١١٢.

٣٠) المرجع نفسه، ٣٦.

٣١) المواد، ٧٤.

٣٢) لا يونيل ابيل «الميتاثيتر»، ٩٨، مارتن ايسلين، ٤ ,٣، يصفا بأنها «رائعة بريخت».

٣٣) يفهم لايونيل تريلينج L. Trilling هذا ويؤكده، وتؤيد مقارنته الموجزة والكاشفة بين جاليليو الحقيقي وجاليليو كما صوره بريخت ما سقناه في هذا الصدد (تجربة الادب: قراءة وتعميات ١٩٦٧، ٤١٥ وما بعدها) وعلى الرغم من ان تريلينج يعيد نشر صياغة لافتون الانجليزية فان اسم لافتون لا يظهر الا في «اثبات الحقوق» في ص ٦ وفي كل الجوانب تقريباً، فان صورته وصورتنا تكمل احداهما الاخرى.

ويبدأ إريك بنتلي، الذي ظل طويلاً اخلص الدعاة لبريخت في الولايات المتحدة، مقدمته لـ «جاليليو» بقوله: «كان بريخت مخطئاً تماماً فيما يتعلق بالقرن السابع عشر بشكل عام وحول جاليليو بشكل خاص».

٣٤) في صياغة لافتون الانجليزية :

Had one man put up a right it could have had wide repercussions (jvdgk[، ٤١٢)

٣٥) إيسلين، ١٩٦ .

٣٦) «المواد»، ٣٦ .

٣٧) في «أوبرا القروش الثلاثة» استغل أنا شيدفيون، وحينما اتهم في عام ١٩٢٩ بالاقتباس «دون اثبات المصدر وهو ترجمة ك . ل . ايمر لفيون في بعض فقراتها أقر بريخت بذلك موضحاً اياه بعدم تشددي فيما يتعلق بأمور الملكية الادبية « وجاليليو بريخت تمرر باعتباره من ابداع مؤلفها ما ابتكره اخر» .

٣٨) إن ما يقال هنا عن افلاطون أو يقتطف منه سبقت مناقشته بمزيد من التفصيل في المباحث ٣، ٤ ، ٦ في الفصل الاول .

٣٩ أنظر كاشتنر: Bei durchsicht meiner Bucher... Eire Arswahlans vier Versbanden(١٩٤٦) .

٤٠) جوتة الى ابكرمان، ١٨ يناير، ١٨٢٥ «لورد بايرون عظيم كشاعر فحسب، وما أنا الذي يفكر حتى يستحيل طفلاً» .

٤١) الوثائق المدرجة في ملحق بكتاب هربرت ابتيكر الموسوم «تمرد العبيد» بقيادة نات تيرنر مع النص الكامل لما يسمى بـ «اعترافات» نات تيرنر التي أدلى بها في السجن عام ١٨٣١ (١٩٦٦) .

٤٢) أوتو دبليوس في «برلينر سونتجبلات» ٧ ابريل ١٩٦٣، أعيد نشرها في somma iniuria تحرير راداتز، ١٩٠ وما بعدها . ومن الغريب ان دبليوس كان يحس بأنه في وضع يحكم فيه على «النائب» على الرغم من انه يفتقر الى أي معرفة مباشرة بالمسرحية، وكان واقعاً تحت تأثير الانطباع الخيالي بأن رسالتها كانت «ان البابا مذنب . هو وحده»! .

والروح المسكونية للاسقف البروتستانتي عادلها، ان لم يفقها، مشرع يهودي في «الباني» شن «استنكاراً حاداً ترك «النائب» من منبر المجلس . . . ومشيراً الى ان الكاردينال سبيلمان قد هاجم المسرحية مؤخراً بحسبانها «افترائيه ومثيرة للشقاق»، يعلن السيد «روبرت جي . » فاينبرج: «انها اكثر من هذا، انها تجديف صريح . . . هذا أسوأ (من الصور الجنسية الفاضحة) . انها محاولة قذرة تتسلل خلسة للتلاعب باحط المشاعر التي تقبع ساكنة في بعض صدور البشر» «وهو يورد انتخابه من قبل دائرة رومانية كاثوليكية كنموذج للتفاهم بين الأديان «وهو عرضاً يقر فيها بعد بأنه لم يشاهد «النائب» ولم يقرأ الكتاب . « لكني قرأت عملياً كل ما كتب عنها في الصحف» (زا نيويورك تايم ٥ مارس ١٩٦٤) .

٤٣) «أجاممنون «١٥٥١ ـ ١٥٥٩ في ترجمة ريتشموند لاتيمور .

٤٤) بريخت «الاورجانون الصغير للمسرح» (١٩٥٣ ـ ١٩٦٠) المبحث، ٤ وما بعده .

٤٥) المرجع نفسه، المبحث ٤٣ .

التراجيديا والفلسفة

إن أهمية الجهد الذي تضمه دفتا هذا الكتاب تنبع من طبيعة المشروع الذي يحاول المؤلف اجتراحه من ناحية، وطبيعة المرحلة التي تجتازها الثقافة العربية مع وصول هذا الجهد إلى يد القارىء العربي من ناحية اخرى.

والمشروع الذي ينجزه المؤلف هو، في حقيقة امره، خطوة متقدمة في نقده للفلسفة التقليدية، تتجاوز ما انجزه في كتابه «نقد الدين والفلسفة» وتضيف إليه، وصولاً إلى فهم اعمق للوضع الانساني

ويقوم المؤلف في اطار مشروعه هذا بمحاولة لارساء أصول فن شعري جديد، هو في جوهره طريقة نقدية جديدة لقراءة الآثار الأدبية والفنية، لا يمكن إلّا ان تثير الاهتمام بقدرتها الفذة لا على إيجاد إجابات جديدة على الأسئلة التقليدية فحسب ، وإنما على تكريس قدرتنا على طرح علامات استفهام جديدة قادرة على التصدي للظلال التي تلقيها تطورات عصرنا

والمؤلف يبدأ مشروعه بقراءة تسبق افكار افلاطون وتواكبها في معالجتها لوضع الشعراء التراجيديين في مدينته المثلى، وتحلل أسرار رفضه لهم. وينتقل إلى تشريح واف لكتاب (فن الشعر) لأرسطو، مبيناً مجموعة الأخطاء التي وقع فيها، والتي برغمها، وربما بسببها لم يتردد الفيلسوف اليوناني في إصدار أحكام شديدة التعسف على الشعراء التراجيديين.

يتخذ المؤلف هذا كله زاداً يرتحل به في غمار جهده لإرساء فن جديد للشعر، وينطلق لاعمال المنهاج الذي يحاول تكريسه في مواجهة سوفوكليس وخاصة في «أوديب ملكاً» قبل ان يتصدى لمجمل انجازات هوميروس واسخيلوس،يوربيديس و أثر نيتشه على أعمال سارتر المسرحية، دون أن يدع الهوة الزمنية تشكل انقطاعاً فكرياً.

ويعمل المؤلف المنهاج ذاته في بحث العلاقة بين الفلاسفة وتراجيديات شكسبير، مركزاً على ارسطو، هيجل، هيوم، شوبنهور ونيتشه واخيراً ماكس شيللر.

يتوج المؤلف جهده بمحاولة الاجابة عن السؤال الذي يدور حول ما إذا كانت كتابة التراجيديا عملاً ممكناً اليوم، متصدياً في غمار ذلك لأعمال هوخهوث، بريخت وستايرون، ملقياً الضوء في النهاية على مفهوم الحداثة بالتشديد على «حداثة التراجيديا الاغريقية».

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص.ب. ٥٤٦٠-١١ العنوان البرقي موكيالي، هـ ٨٧٩٠١، تلكس LE/DIRKAY ٤٠٦٧

الغلاف: زهير أبو شايب